

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

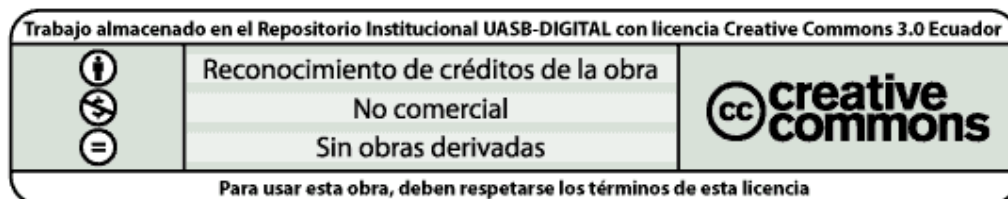
**Casa Cultural Ochún: Cultura política en torno a la danza
como praxis social identitaria de las corporalidades
afrofemeninas**

2015-2016

Autora: Diana Lucía Rentería Cruz

Director: Santiago Arboleda Quiñonez

Quito, 2016



Yo, Diana Lucía Rentería Cruz, autora de la tesis intitulada “Casa Cultural Ochún: Cultura política en torno a la danza como praxis social identitaria de las corporalidades afrofemeninas”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la

Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaria General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 27/06/2017

Firma:

Resumen

Esta tesis de investigación *Casa Cultural Ochún: Cultura política en torno a la danza como praxis social identitaria de las corporalidades afrofemeninas* propone un análisis de las experiencias de racialización de las corporalidades negras y sus efectos materiales, estéticos, simbólicos y socio-políticos, vistos a través del proceso cultural desarrollado por la escuela Casa Cultural Ochún en la ciudad de Quito.

A partir de las tradiciones musicales y dancísticas de la región afropacífica colombo-ecuatoriana, particularmente de las músicas de marimba y sus manifestaciones asociadas (variedades rítmico-musicales, cantos, baile/danza, espiritualidades), la Casa Cultural Ochún promueve prácticas comunitarias de auto-representación ancladas en la memoria de la diáspora africana y el cimarronaje cultural. Gesta procesos de revitalización desde los saberes propios del pueblo afroecuatoriano, en tensión con el paradigma racional del pensamiento moderno. A partir de la revalorización de las tradiciones afroecuatorianas, se activan principios arraigados de auto-identificación vitalizados en medio de realidades de explotación, marginación y racismo estructural.

Bajo la noción *de performatividades del saber* se profundiza en la agencia política y socio-cultural de la danza en los contextos de emergencia del movimiento social afroecuatoriano y la creación de modelos de etnoeducación que privilegian las manifestaciones de la herencia cultural ancestral para la reafirmación de la identidad étnica y la proyección de imágenes afirmativas frente a las estructuras hegemónicas en términos de la representación de la diferencia y la diversidad.

Dedicatoria:

A María Olivia Martínez, María Ramona Cruz Martínez -progenitoras de mi linaje
materno- y a todas aquellas mujeres de la diáspora africana representadas e
invocadas en este trabajo.

Agradecimientos:

Mi gratitud hacia Rosa Mosquera, directora de la Casa Cultural Ochún por brindarme un lugar en su proyecto de agencia cultural, a Luzmila Bolaños y a Santiago Arboleda Quiñonez por alumbrar y guiar este propósito.

Contenido

Introducción	7
Capítulo primero.....	14
Hacia una (des)folclorización de las artes populares ‘negras’: Cultura política en torno a la danza como práctica social de identidad	14
I.- Política de los cuerpos afrofemeninos: Incidencia de las prácticas culturales afroecuatorianas desde los colectivos Casa Cultural Ochún y Angara Chimeo	15
I.I.- Rosa Mosquera: Historia de una vida dedicada a los ritmos sagrados ancestrales.....	27
I.I.I.- Luzmila Bolaños: “Para danzar lo que es nuestro”. Fundadora de la concepción política de la danza en el Ecuador	39
Capítulo segundo.....	51
Encarnando la teoría: Un horizonte para la comprensión de los orígenes y alcances de los Estudios culturales en danza.....	51
II.I. Teorías, modelos y enfoques de cara a la pregunta por el cuerpo en la Modernidad. Corporalidades fronterizas y contra-hegemónicas	52
II.I.I.- Agencia de las corporalidades ‘negras’: un enfoque transdisciplinar para pensar la danza e indisciplinar los cuerpos afrofemeninos.....	69
II.I.I.I.- El cuerpo racializado en los regímenes de representación. La invención de ‘lo negro’ y las estrategias de auto identificación desde el cimarronaje cultural	82
Conclusiones	91
Bibliografía	94

Introducción

El presente trabajo de investigación parte de la pregunta por las experiencias de racialización en las corporalidades afrofemeninas y sus efectos materiales, estéticos, simbólicos y socio-políticos en términos de una auto-representación vista desde un enfoque de la danza, como práctica social de identidad en el contexto del proceso desarrollado por la fundación artística Casa Cultural Ochún, en la ciudad de Quito, liderada por la maestra en danza, psicóloga y activista afroecuatoriana Rosa Mosquera. Esta fundación adelanta desde el año 2002 procesos de investigación, producción y difusión de las tradiciones afroecuatorianas, impulsando desde los formatos de talleres de creación y producción artística la afirmación de las identidades racializadas y el abanderamiento de las expresiones culturales de matriz africana, como formas de lucha socio-política y de resistencia cultural.

La labor de esta institución se inscribe dentro de un contexto más amplio de etnogénesis por la cual se privilegia el empoderamiento de las raíces culturales, el conocimiento de la perspectiva afrodiaspórica y la visibilización, con énfasis en las tradiciones rítmicas y dancísticas de los afrodescendientes en el Ecuador. Este panorama remite a la consolidación del movimiento social afroecuatoriano que desde la década de los años 60 confluye en una serie de movilizaciones referentes a la defensa de la identidad cultural, la revalorización de la condición étnica y el fortalecimiento de la conciencia racial.

Con base en el conocimiento sistemático de las tradiciones musicales y dancísticas de la región Pacífica colombo-ecuatoriana, particularmente de las músicas de marimba y sus manifestaciones asociadas (variedades rítmicas, cantos, baile/danza, espiritualidades), así como de las expresiones culturales de la región del Valle del Chota en las provincias de Imbabura y Carchi, la Casa Cultural Ochún ha promovido durante los últimos 15 años diversas prácticas comunitarias de auto-representación ancladas a la memoria de la diáspora africana y al cimarronaje cultural. Más aún, ha contribuido a la constitución/transformación de los saberes propios del pueblo afroecuatoriano, situándolos en tensión con los modelos hegemónicos de representación de la diferencia y la supremacía de las concepciones racistas y clasistas presentes en los proyectos de la modernidad estética.

Estos principios de arraigo étnico y cultural expresados en prácticas dancísticas que agencian una vivencia particular de las corporalidades, así como la evidencia de un proyecto etnoeducativo de carácter popular y comunitario, se manifiestan de cara a las realidades de explotación y marginación (racismo estructural y violencia racial, modernización, desterritorialización y empobrecimiento) constituyendo así un eje en la sociabilidad de la población afro-urbana oprimida por la marca racial que provoca su enajenación en la condición de ‘negro’/‘negra’.

Es de este modo que surgen diversos puntos de interés para el ejercicio investigativo aquí propuesto, entre ellos, la manera en que los miembros del colectivo Casa Cultural Ochún estructuran sus identidades en relación con las prácticas dancísticas y la propia conciencia sobre la corporalidad; la influencia de su proceso de formación en la auto-representación de los sujetos racializados, así como la posibilidad de encontrar en las tradiciones rítmicas y dancísticas un entramado epistémico que dé cuenta de un sistema de pensamiento particular diferenciado de los modelos de conocimiento eurocentrados.

Las preguntas que orientan esta investigación proponen indagar: ¿Cuáles son las concepciones, significados y sentidos otorgados a las corporalidades racializadas en las prácticas dancísticas del colectivo Casa Cultural Ochún? y ¿Cómo a través de estas prácticas dancísticas este colectivo articula procesos de auto-representación y reconocimiento de las sabidurías propias afirmadas en la memoria de las corporalidades racializadas?

A estas preguntas se vinculan los objetivos de: 1) Analizar las prácticas dancísticas del colectivo Casa Cultural Ochún como sistemas de auto-representación constituidos ante las experiencias de racialización y sus influencias en el posicionamiento de las sabidurías del cuerpo; 2) Identificar las formas de presenciación y auto-representación de las corporalidades racializadas expresadas a través de la práctica dancística y 3) Proponer una *gramática del cuerpo racializado* que dé cuenta de los aspectos constitutivos que integran el sistema de sabidurías arraigado a una performatividad del saber y a un cimarronaje cultural decolonial para la (des)folclorización de las artes populares ‘negras’.

Por supuesto la pregunta por los cuerpos racializados podría resonar como un programa inabarcable debido a la prominencia de las formas en que se expresa la

corporalidad: todo pasa por el cuerpo, nuestra condición carnal es ostensible e insoslayable incluso en aquellas actividades que consideramos de carácter exclusivamente mental y/o intelectual. Es por ello que como investigadora consideré la necesidad de centrar este estudio en un medio particular de expresión de la corporalidad y dada mis experiencias previas con diferentes organizaciones que han promovido durante décadas las manifestaciones culturales afroamericanas, resolví indagar en la auto-representación de los cuerpos ‘negros’ en la danza, potenciando mi interés particular y mi afición por esta expresión, así como la influencia y repercusión que ésta ha tenido en la cultura política propiciada desde los movimientos afroculturales.

En el proceso de identificar un enfoque metodológico que enriqueciera y potenciara los soportes teóricos, las evidencias y los ejes de indagación anteriormente descritos, encontré en el método etnográfico un modelo bastante acertado y aplicable a los propósitos de hacer emerger aquello que permanece oculto y preso de los prejuicios raciales y sus pre-concepciones referentes al cuerpo-sujeto que danza. Desde esta perspectiva, debo señalar que parto de un marco interpretativo flexible, es decir, me he autorizado la integración de diversas técnicas investigativas y de manera particular he estimulado favorablemente lo que he denominado *método performativo-experimental*, con el que refiero la preponderancia de mi actividad corporal, física y de inter-acción al interior del grupo con el que participo en esta indagación.

Dado que la investigación en danza requiere, desde mi perspectiva, una inmersión cuerpo a cuerpo que supere el enfoque teórico cautivo constantemente de la simple descripción o la interpretación meramente especulativa, con el *método performativo-experimental*, me propuse librar la barrera de las dicotomías que radicalizan la relación investigador-objeto, mostrándome a mí misma como parte de los medios que facultaron este acercamiento a la pregunta por la marca racial y su resignificación en el cuerpo que danza. Es por ello que mi auto-afirmación como mujer afrodescendiente me permitió pisar en el ámbito de la racialización con paso firme y un conocimiento de causa heredado de mi propia experiencia de cara a esta organización cultural que de igual manera abraza y disputa su condición racial.

Es así que el *método performativo-experimental* hace referencia al procedimiento por el que se activan las memorias internas (en términos de las

subjetividades y las intersubjetividades) y se realiza un intercambio constante de experiencias cognitivas, pedagógicas y socio-culturales entre todos aquellos sujetos implicados en el proceso de investigación. Lo he nombrado *performativo* dada la preeminencia de la corporalidad en la práctica de la investigación en danza y el notorio influjo que ejerce en el proceso de recolección de la información la identificación de las marcas raciales, de género, edad y clase. Puesto que todas estas categorías tienen lugar en el cuerpo y determinan una vivencia particular de la corporalidad, lo performativo refiere una agencia activa y consiente de dichas marcas en pro de facilitar el alcance de los objetivos propuestos para esta investigación. Por demás, implica asumir un rol creativo en el ámbito de la investigación cultural, teniendo en cuenta que en este caso específico se abordan disciplinas artísticas vinculadas a los estudios culturales en danza.

En cuanto refiere a lo experimental, este término indica un enfoque interdisciplinar, de alternancia entre el registro académico y los contextos de creación artística. Alude a la capacidad de integración de los saberes provenientes de distintos campos y al dominio de la creatividad para incorporar distintos lenguajes y experiencias que fluctúan entre lo oral, lo expresivo y lo formal.

Se debe aún agregar que este método sin duda puso a prueba mis facultades creativas, puesto que sin contar con una formación profesional en el terreno de la danza me propuse llevar a cabo de la mano del colectivo Casa Ochún una serie de talleres sobre prácticas y conciencias corporales, con el fin de propiciar una atmósfera específica que favoreciera en las integrantes del grupo la activación de sus memorias internas ligadas a las experiencias de racialización. Esta serie de talleres se llevó a cabo bajo la propuesta de *Performatividades del saber: El color de los cuerpos que danzan* y tuvo lugar del 9 de julio al 3 de septiembre de 2016 en la sede de la Casa Cultural Ochún en el sector Carapungo (Ciudad de Quito, zona norte).

A este método de intervención etnográfica se suman las entrevistas, el diario de campo y la elaboración de historias de vida que conforman el total de técnicas implementadas en la presente investigación. Esta denominación a su vez llama la atención sobre la agencia corporal en los procesos de construcción del conocimiento. Frente a la lógica binaria que concibe el saber vinculado a la razón y el no-saber como producto de un cuerpo inanimado e inconsciente, la performatividad del saber pretende mostrar una corporalidad unificada al saber y un saber manifiesto en los

cuerpos, con el fin de hacer frente a los dualismos y a los prejuicios que niegan la existencia de un conocimiento de y desde los cuerpos.

A su vez, las *Performatividades del saber* bebe de unos presupuestos epistemológicos, teórico-metodológicos y vivenciales que parten fundamentalmente del *Embodied knowledge* o *sabidurías encarnadas*, descrito por Yvonne Daniel (2001) como un método de conocimiento físico/cognitivo/emocional/espiritual fundado en el comportamiento dancístico y el conocimiento del cuerpo (*body knowledge*). Se propone como un sistema de respuestas kinestésicas y de afirmaciones simbólicas que parten de principios de cooperación y reciprocidad y de una apuesta por la complementariedad de los sentidos en contraste con los modelos de fragmentación racionalista del cuerpo y el ocularcentrismo que impera como influjo de la modernidad estética. Es así que las performatividades del saber se revelan como *saberes del cuerpo* o sabidurías manifiestas en los complejos culturales rítmico-dancísticos de los pueblos africanos, afrodescendientes y de la diáspora (Daniel 2001).

Las performatividades del saber, los saberes del cuerpo o sabidurías encarnadas constituyen sistemas de defensa de las corporalidades contra la domesticación impuesta por los modelos productivos socio-económicos occidentalizados que forma cuerpos rentables, individualizados y secuestrados del cuerpo comunitario. Para Julio Cesar de Tavares (2012) constituyen una *poética no verbal* y una *corporalización verbal* donde el cuerpo es concebido como un campo magnético de unificación de fuerzas donde converge toda acción cotidiana y toda percepción cósmica. Se habla así de un saber del mundo inscrito en el cuerpo, una acción directa de producción de presencia, una revisión consciente de las técnicas corporales impresas en los hábitos cotidianos. En las performatividades del saber, el cuerpo se instaura como dispositivo de poder, de identidad y de pertenencia., de manera que constituye un descubrimiento del cuerpo en lo cotidiano y de lo cotidiano en el cuerpo, así como el desarrollo de prácticas corporales y de una cultura corporal. (de Tavares 2012).

Es así que esta investigación pretende formular una visión renovada con respecto a las prácticas dancísticas y a las expresiones culturales afroecuatorianas y de la diáspora que, no obstante han sido objeto de múltiples investigaciones en el campo de las ciencias sociales, aún permanecen estigmatizadas por una fuerte

tendencia a la folclorización bajo la cual se presentan como manifestaciones desposeídas de un cuerpo epistémico y de una dimensión socio-político vinculada a los procesos de emancipación y lucha por los derechos integrales de los afrodescendientes en las Américas.

Al cuestionar los efectos de la racialización en las corporalidades danzantes y sus formas autónomas de auto-representación, se posibilitan nuevos enfoques y miradas interpretativas que permitan evaluar de una forma más integral los modelos de agencia social en el marco de la conformación de los movimientos sociales y los procesos organizativos. Se brinda un panorama ampliado con respecto a un modelo de arte-gestión y de una cultura política integrada a una fuerte dinámica organizativa-comunitaria que ha promovido diversos enfoques y prácticas en educación de una manera autónoma y complejamente estructurada. Al proponer al colectivo Casa Cultural Ochún como modelo ejemplar de la agencia organizacional presente desde el movimiento social afroecuatoriano, se evidencian los procesos de conformación de una visión propia referente a la práctica cultural y sus efectos en el entramado social.

Este trabajo se encuentra dividido en dos apartados o capítulos. La primera parte da cuenta de los procesos de conformación de una cultura política vinculada a las prácticas dancísticas y la necesidad de promover la (des)folclorización de las manifestaciones culturales afroamericanas. Concluyo el capítulo con la presentación biográfica de dos de las más importantes gestoras y promotoras de una visión política de la danza en el Ecuador: Rosa Mosquera y Luzmila Bolaños, realizando un acercamiento a sus formas de lucha y a los principios que orientan su actividad socio-cultural y política a través de sus notables experiencias en el ámbito de la danza como práctica social de identidad y modelo de agencia política.

En el segundo capítulo se desarrollan los aportes teóricos y el entramado conceptual que permite ubicar la presente investigación en el campo de los Estudios culturales en danza. Así mismo, realizo un breve recorrido por la historia de las ideas vinculadas al dualismo como parte de un sistema de pensamiento inaugurado con el advenimiento de la modernidad. Brindo un panorama de las reflexiones vinculadas a distintas formas de concebir el cuerpo y la corporalidad desde las corrientes filosóficas y socio-antropológicas más destacadas e influyentes.

Muestro una fuerte tensión entre los enfoques semióticos y el de la fenomenología de la percepción de cara al nacimiento de los Estudios culturales en

danza como un campo interdisciplinario y soberano dentro de los Estudios culturales. Luego ofrezco un acercamiento al proceso de vinculación con el colectivo Casa Cultural Ochún así como una descripción ampliada del enfoque metodológico y las técnicas empleadas de cara a la pregunta de investigación y los objetivos planteados. Posteriormente abordo diversos aspectos del régimen racializado de representación y sus efectos en las subjetividades así como algunos modelos estratégicos de auto-representación desde el cimarronaje cultural.

Como lo indiqué con respecto a los enfoques metodológicos y principios de organización y elaboración del contenido del presente trabajo, confluyen aquí múltiples registros. Por cuanto no temo develarme como joven, como mujer y como afrodescendiente, privilegio tanto la experiencia colectiva del entramado social al que se vincula esta investigación, como mis valoraciones, expectativas y mis praxis individuales.

Capítulo primero

Hacia una (des)folclorización de las artes populares ‘negras’: Cultura política en torno a la danza como práctica social de identidad

Desfolclorizar significa reconocer la existencia de una cultura que, a pesar de las agresiones morales y físicas, resistió, rompió las barreras de los estereotipos raciales y mantuvo, a través de los tiempos, sus pilares básicos psico-culturales, es decir, su especificidad que la hace diferente como propuesta erigida en un modo de ser contribuyente a la sociedad global en la que está inmersa como parte integrante de la totalidad llamada nación.

Jesús Alberto García

En el presente capítulo se abordarán los aspectos constitutivos de cara a la conformación del movimiento social afroecuatoriano y la consecuente creación de un ideal político de acción desde las prácticas culturales y los procesos organizativos comunitarios. Se presentan así importantes antecedentes históricos como lo es el colectivo Angara Chimeo dirigido por la maestra en danza y activista Luzmila Bolaños. De igual manera, se realizará una descripción y análisis del proceso cultural-organizativo del colectivo Casa Cultural Ochún y de su impronta en la constitución de un modelo autónomo de las prácticas dancísticas que pugna por la (des)folclorización y la agencia política de las corporalidades afrofemeninas.

En los siguientes subcapítulos se desarrollarán de manera ampliada los principios, las categorías y los objetivos que gobiernan una concepción política de la danza desde la cotidianidad de las prácticas socio-comunitarias y de su historicidad dentro de un movimiento social en permanente construcción. Para finalizar, expondré las implicaciones y los logros más significativos, posicionando un cuerpo categorial gestado al interior de la praxis social identitaria de las corporalidades afrofemeninas.

I.- Política de los cuerpos afrofemeninos: Incidencia de las prácticas culturales afroecuatorianas desde los colectivos Casa Cultural Ochún y Angara Chimeo

El proceso dancístico abanderado por la Casa Cultural Ochún es parte común de la conformación de los movimientos organizativos (red de organizaciones, actores sociales e instituciones) de la población afrodescendiente en el Ecuador. Comprender la incidencia de esta institución como modelo de agencia política desde la danza implica ejercer una mirada ampliada a la conformación del movimiento social afroecuatoriano en el contexto de la reivindicación de la etnicidad y la implementación del conjunto de estrategias de empoderamiento y movilización por los derechos políticos y socio-culturales. En este sentido, el proceso de la Casa Cultural Ochún devela un impacto en la cultura política común a las estructuras organizativas del movimiento social articulado por los afroecuatorianos desde inicios de las décadas de los años 60 y 70, destacando, a manera de ejemplo, el año de 1979 como fecha de la instauración del Centro de Estudios Afroecuatorianos (Anton Sánchez 2011).

En este contexto, la idea de identidad cultural propia ejerce un fuerte impacto en la autoafirmación y la producción de imágenes positivas de los afroecuatorianos en contraste con los modelos hegemónicos que han conformado la idea de la identidad nacional en el Ecuador y han naturalizado así el racismo estructural y cotidiano, potenciando la marginación de los afroecuatorianos: “Cuando las elites hegemónicas blanco-mestizas construyen imágenes de los afrodescendientes concesionan representaciones estigmatizadas, estereotipadas y racializadas. (Anton Sánchez 2011). Es así que la lucha en contra del racismo y por los derechos culturales en el Ecuador se nutre de los procesos globales de la diáspora africana como lo son el movimiento de la Negritud (1935), el auge del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos (1955-1968) y el Panafricanismo vigente desde la segunda mitad del siglo XX.

Conviene mencionar que los discursos de reivindicación étnica de la negritud en el Ecuador han tenido lugar en un contexto amplio caracterizado en sus inicios por fenómenos como la crisis agraria que durante los años setenta y ochenta provocó la migración forzosa de las comunidades campesinas hacia los centros industrializados.

De manera tal que población afroecuatoriana del Valle del Chota y la provincia de Esmeraldas llega a la ciudad de Quito en busca de condiciones de vida diferentes a las de su lugar de origen. Sin embargo, es preciso señalar que la presencia de la población afrodescendiente en la capital ecuatoriana no es reciente y se estima desde su misma fundación en 1534. Actualmente la población residente en la ciudad capital comprende 44.278 afroecuatorianos, residentes en sectores como Cotacollao, Carcelén, La Bota, Cochapamba, La Ofelia, Colinas del Norte, Comité del Pueblo y Carapungo, sede actual de la Casa Cultural Ochún. (–INEC– 2010).

El papel de la cultura en la conformación de los ideales de lucha de las comunidades afroecuatorianas comprende una serie de procesos organizativos constituidos sobre la base del derecho al conocimiento de los orígenes identitarios y del reconocimiento de los múltiples aportes a la nación que se extienden más allá de la condición de servidumbre bajo la cual se justificó la presencia de los afrodescendientes en las Américas. Es así que progresivamente se fueron creando estrategias de movilización bajo una perspectiva de construcción de un ser político autónomo. En esta medida, los diferentes congresos de las Culturas Negras de América (Cali, 1977; Panamá, 1980 y Sao Pablo, 1982) organizados por la Asociación de Jóvenes Negros Peruanos, el Centro de Estudios Afrocolombianos y la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, entre otros, devela un potencial de intercambio regional de las experiencias de racialización y un proyecto global de liberación y construcción de una cultura política integral a las necesidades de superación de las condiciones flagelantes de la marca racial:

A comienzos del siglo XXI, tres redes continentales jugaron un papel fundamental en la consolidación de un movimiento social afrodescendientes de carácter regional: la Alianza Estratégica Afrodescendiente Latinoamericana y Caribeña (antes Red Continental de Organizaciones Afroamericanas); la Red Afroamérica Siglo XXI coordinada desde Estados Unidos; y la Iniciativa Global Afro Latina y Caribeña (GALCI). Más tarde, en los últimos años se estructuró la Red de Parlamentarios Afro- descendientes de las Américas y el Caribe, la cual ya ha realizado tres encuentros regionales (Anton Sánchez 2011).

En el contexto particular de los movimientos socio-culturales en el Ecuador cabe mencionar la conformación del Movimiento Afroecuatoriano Conciencia

(MAEC) fundado en 1981, el Centro de Investigación de la Familia Negra –CIFANE 1983 que lograron grandes avances en la construcción de una identidad cultural a partir de la constitución de grupos de danza y músicas tradicionales de las regiones del Valle del Chota y Esmeraldas (Anton Sánchez 2011). Fue así que a los ideales de incidencia política se integró un proceso de formación consistente en diversas expresiones de la cultura material e inmaterial. La conformación de distintas agrupaciones, destacando entre ellas el colectivo Angara Chimeo (primera agrupación cultural en danza afroecuatoriana de la ciudad de Quito) demuestra un amplio potencial de acción que pretendió generar lazos de unión así como un conjunto de políticas culturales con amplia autonomía frente a la administración pública.

El caso de Angara Chimeo –agrupación vigente durante las décadas de los años 80 y principio de los 90- es representativo en la constitución de formas de intervención social desde la cultura política. Su fundadora, la maestra Luzmila Bolaños, proveniente de la comunidad del Valle del Chota, lideró por más de diez años un colectivo conformado por más de treinta y cinco jóvenes afroecuatorianos interesados en formarse en las tradiciones artísticas propias y en promover su identidad cultural frente a las vivencias de racismo y exclusión. (Bolaños 2016). Esta agrupación ostenta la condición de ser el primer grupo de danzas y músicas afroecuatorianas activo en la ciudad de Quito y en permanente intercambio con los territorios rurales y las comunidades de base a las que procuró de igual forma retribuir mediante procesos de investigación, socialización de los saberes y promoción de festivales, giras y encuentros.

Su conformación se inscribe en las dinámicas generadas al interior del Centro de Investigaciones Afroculturales y el Movimiento de Investigación Cultural Afroecuatoriano liderado por el antropólogo, investigador y cultor afroesmeraldeño Juan García. Como principios de acción este grupo se propuso la reivindicación de derechos y el deber de “hacer cumplir la ley escrita” (Bolaños 2016). El trabajo de formación y promoción de las manifestaciones artísticas buscaba ejercer una influencia en la vida pública, la actividad política y de alternancia con el Estado. Angara Chimeo constituyó una plataforma para el conocimiento de la historia del pueblo afroecuatoriano, creando procesos de formación autónomos, dentro de las

comunidades, en reciprocidad constante entre la ciudad y las zonas rurales, reafirmando las subjetividades desde el teatro y la danza.

Su fundadora relata que la conformación del grupo fue parte de su iniciativa y se manifestó un día concreto en el que vio en un programa de televisión un grupo de mujeres mestizas bailando un ritmo de bomba que desde su perspectiva no era bomba, pues se trataba más bien de una deformación de la tradición que desvirtuaba la esencia y la expresión de la bomba afrochoteña (Bolaños 2016). Es así que decide convocar a un grupo de jóvenes migrantes residentes en la ciudad de Quito, incitando en ellos un proceso de concientización y de arraigo por las tradiciones vivas de la cultura afrochoteña.

Es así que el grupo Angara Chimeo estimuló nuevas formas de mostrar el legado cultural afroecuatoriano en la ciudad de Quito. Para su funcionamiento, los miembros del grupo elaboraban peticiones formales a los vecinos y miembros de la comunidad afro con el objetivo de requerir su apoyo para la adquisición de vestuarios, instrumentos y la organización de presentaciones. La aprobación de la comunidad permitió que la agrupación se estableciera como representante de la cultura afrochoteña y que se constituyera como emblema de los procesos de creación de una imagen positiva frente a las representaciones hegemónicas y racializadas de 'lo negro'. La formación al interior del grupo se caracterizó por ser intergeneracional, oral y autónoma. Cada integrante aportaba desde sus experiencias y se recurría constantemente al criterio de los mayores para la creación de las coreografías y el diseño de los atuendos (Bolaños 2016).

Angara Chimeo ostenta hasta hoy el privilegio de ser considerado como el pilar de las agrupaciones culturales en la ciudad de Quito, la labor de la maestra Luzmila Bolaños es reconocida dentro de los movimientos organizativos y su influencia es innegable como modelo de acción para la Casa Cultural Ochún, la Fundación Afroecuatoriana Azúcar, entre otras. El proceso liderado por esta agrupación es parte común de una dinámica nacional que durante los años ochenta y noventa propició la defensa de las identidades culturales propias de los afroecuatorianos mediante la investigación, la formación comunitaria, la creación de agrupaciones artísticas y deportivas y la incursión en distintos escenarios de los regímenes políticos y legislativos:

Durante los años noventa emergieron organizaciones como “África Mía, Nelson Mandela, Katalete, Estrellas Negras, Kunta Kinte, Martin Luther King, Alonso de Illescas, Tierra Nuestra, África, Son y Tambor, Café, Canela, Malcolm X, Daniel Comboni, Martina Carrillo, Negra Bonita, Raíces del Bongó, Renacer, Despierta Negra, Afro 29, quienes con entusiasmo y unidad el 29 de junio de 1997, en el marco del V Encuentro de Familias Negras de Quito, dieron origen a la Federación de Organizaciones (Anton Sánchez 2011).

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, es posible confirmar la presencia de una política cultural inmersa en las prácticas dancísticas y en los modos de conformación de los grupos culturales y los procesos organizativos que sustentan la lucha de las comunidades afroecuatorianas por la superación de las formas de degradación social naturalizadas en la racialización. Se ha conformado así un campo político ligado a las prácticas artísticas, donde las expresiones culturales se ligan a un fin más amplio de elaborar nuevos discursos de identificación con un legado histórico y otras formas de representación que contrarresten los efectos de los estereotipos raciales y la difusión de imágenes negativas de ‘lo negro’.

Como se ha dicho, dichas formas y expresiones de auto-identificación no escapan fácilmente del entramado de significaciones polivalentes que en muchos casos reafirman ciertos rasgos de la estereotipación. Algo semejante ocurre en la apropiación del término negro que, no obstante la irrupción de lo afrodescendiente como categoría de acción política, sigue siendo ostentado e incluso entrañablemente defendido al interior de las organizaciones. La idea de “lo propio” es un campo en permanente disputa en el ámbito del contacto cultural y la diferenciación étnico-racial.

En el ámbito particular de la danza como práctica social y como manifestación de la cultura política, será preciso insistir en su repercusión como una expresión renovadora de la noción de pertenencia étnica y de arraigo cultural. Esta visión potencia una relectura de las expresiones artísticas presentes en el contexto de distintas agrupaciones afroecuatorianas que dignifica sus condiciones de existencia y posibilita concebirlas como armas de lucha y no solo como manifestaciones folclorizadas y alienadas de un contexto de demandas sociales y de negociación de las identidades.

Cabe resaltar que estos colectivos siempre han promulgado ideales de integración hacia la población indígena y blanco-mestiza. De hecho, los procesos organizativos afroecuatorianos se han conformado de manera muy cercana al movimiento social indígena, referencia que es certificada por la mayoría de líderes y lideresas afros. La solidaridad hacia otras formas de lucha y el deseo de aceptación en las estructuras sociales también asiste a la idea de que estos procesos no han implicado un confinamiento o una dinámica de racismo inverso como a veces preconizan fuentes mal informadas y con escaso criterio historiográfico. La vigencia del enfoque intercultural en danza por parte del colectivo Casa Cultural Ochún y la formación interdisciplinaria de la maestra Luzmila Bolaños dan cuenta de una apertura que no distingue por razones de procedencia étnica. Más aún, las cultoras aquí retratadas pertenecen en la actualidad a distintas redes que involucran población mestiza, urbana, rural, académica e indígena.

Todas estas observaciones se relacionan con los aportes de Santiago Arboleda Quiñonez quien instaura la noción de *suficiencias íntimas* para dar cuenta del reservorio de las experiencias y los valores emancipatorios que han propiciado vínculos en distintos grupos sociales bajo contextos de opresión y persecución. Establece así una relación entre las suficiencias -concebidas como construcciones mentales operativas que generan formas de gestión efectivas- y las resistencias culturales:

La relación entre las suficiencias/resistencias se debe puntualizar. Las suficiencias íntimas se entienden como orientaciones mentales, claves epistémicas y prácticas sociales, no necesariamente reactivas, que despliega un grupo concretando y afirmando su existencia. Tener en cuenta esta dimensión de suficiencia resulta indispensable para entender las resistencias, ya que sin ésta, siempre anterior y primaria, no se puede pensar en la articulación de resistencias [...] estando vinculadas a las experiencias y elaboraciones espirituales y religiosas, a las cosmogonías festivas de los grupos en la larga duración, la mayoría de veces, que redundan en instituciones sociales muchas veces imperceptibles. Una dimensión esencial en la cual el sentido de humanidad es impostergerable (Arboleda Quiñonez 2011).

Lo anterior implica una puntualización acerca del modo en que los movimientos sociales y los procesos organizativos que cobijan a colectivos como la Casa Ochún o el ya desaparecido Angara Chimeo se han vinculado a la valoración de las manifestaciones artísticas afrodescendientes en un contexto de disputas raciales y de pugna ante los discursos que pretenden ostentan un saber sobre la diferencia cultural. Es aquí donde la experiencia cotidiana se hace práctica política. Desde esta perspectiva, se comprenden los modos en que lo folclórico entra en tensión con la idea de lo político. En estos términos, la idea de folclor cobra un nuevo matiz, como resultado de nuevas prácticas culturales híbridas que proyectan significados, representaciones y contenidos culturales que pugnan con la visión hegemónica que ha simbolizado al folclor como un no-saber.

Así las cosas, cultoras como Rosa Mosquera, Luzmila Bolaños, Delia Zapata Olivella (en el contexto colombiano) han propuesto una política del folclor que disputa la hegemonía en la representación de los grupos racializados que resisten a la dominación cultural. En estos términos, la obra de Delia Zapata Olivella (1926-2001), pongamos por caso, se constituye en un proceso de *autocreación erudita*, que Santiago Arboleda (2010) define como un diálogo dialéctico de experiencia vivida e interpretación crítica de la realidad que instituye una hermenéutica radical de las experiencias cotidianas (Arboleda Quiñónez 2011).

Se revelan en estas mujeres artífices de la dimensión política del folclor, dinámicas de transformación de los bailes tradicionales a los diversos formatos de danzas coreografiadas en el marco de las transculturaciones africanas y las experiencias afrodiáspóricas. Como vemos, este proceso ha sido común a las dinámicas de conformación de las agrupaciones culturales afroecuatorianas, particularmente de la Casa Cultural Ochún y del trabajo emprendido por las maestras Rosa Mosquera y Luzmila Bolaños. Aunque distan en términos del contexto temporal y de sus respectivos alcances, cabe destacar que estos proyectos de interpelación política a través de la danza han sido liderados por mujeres afrodescendientes que han potenciado e incluso negado –en el caso ecuatoriano– la noción de folclor para implementar nociones como la de *tradición viva* o la de *expresiones de la herencia ancestral*.

Las tradiciones vivas, según hace notar Rosa Mosquera, constituyen un legado cultural orgánico y transformador asociado a formas de convivencia comunitarias que integran multiplicidad de conocimientos y saberes expertos, de beneficios prácticos, espirituales e intelectivos (Mosquera 2016). Las expresiones de herencia ancestral –desde la perspectiva de Luzmila Bolaños- se definen como el acervo de manifestaciones y prácticas simbólicas, espirituales y materiales que unifican a la comunidad frente a un pasado común y de cara a un proyecto de futuro colectivo (Bolaños 2016). Para estas exponentes de la cultura afroecuatoriana y de la diáspora, la idea de folclor es sinónimo de desvalorización de las facultades expresivas e intelectuales de los conocimientos inmersos en la tradición oral, por tanto, debe ser repensado con el propósito de otorgar méritos a un conjunto de prácticas que develan un sistema de sabidurías legítimo y vigente.

Llevar a cabo esta labor de revalorización no ha resultado fácil y aun hoy implica grandes retos en términos de la permanencia de estos procesos y de la efectividad de su agencia política. La irrupción de nuevos factores, como los discursos sobre interculturalidad o las políticas de patrimonialización, pese a que develan un diálogo más cercano con las instituciones del Estado, podrían implicar una serie de retrocesos en la autonomía en cuanto a la acción política y la usurpación de las manifestaciones de la cultura material e inmaterial.

Así, por ejemplo, hoy más que antes se presenta una tendencia a creer que las agrupaciones culturales dependen de las políticas estatales para llevar a cabo sus propuestas socio-artísticas. De igual forma, se ha acentuado una amenazante atomización de los colectivos que, en muchos casos se ven enfrentados por los (pocos) recursos y por los deseos de figuración en los escenarios de intervención pública. La solidaridad comunal tan presente en la agencia de las familias extensas –por lo que respecta a la ciudad de Quito- podría verse afectada por el brote imparable de personalidades jurídicas.

En cuanto a las dinámicas de transformación de los bailes tradicionales en danzas coreografiadas, en el marco de las transculturaciones africanas y las experiencias afrodiaspóricas, estos procesos se encuentran en tensión entre aquellos que legitiman la permanencia de lo tradicional frente a la irrupción de lo moderno y aquellos que avalan una hibridación entre distintas técnicas y recursos provenientes

de la modernidad estética.

Se configuran dos fuertes tendencias entre aquellos que ven con preocupación que las tradiciones rítmicas y dancísticas afroecuatorianas sean modificadas y los que, en cambio, optan por la modernización ante el deseo de llegar a públicos no formados en dichas tradiciones. Así, por ejemplo, la maestra Luzmila Bolaños como gestora de la concepción de las danzas tradicionales como elemento de lucha política, no ve con buenos ojos el empleo de la danza moderna y contemporáneas en la escenificación de la bomba (Bolaños 2016).

A pesar de que ella misma se ha formado en un contexto urbano y de la mano, en muchos casos, de estilos contemporáneos, opta por defender lo que para ella constituye la raíz o esencia de estas expresiones, sin que logre otorgar una definición concisa de lo que ello significa. No obstante, es clara en manifestar que la llamada ola fusión que impera en diversas agrupaciones es sinónimo de una profunda crisis de identidad que afecta a las nuevas generaciones y de una ruptura de los vínculos familiares y comunales (Bolaños 2016).

Por su parte, la directora de la Casa Cultural Ochún Rosa Mosquera da cuenta de una extensa formación en el campo de la danza clásica, moderna y contemporánea, implementando dentro de sus creaciones coreográficas el estilo de la fusión como un modo de establecer diálogos interculturales y de ampliar el campo de la recepción y el consumo por parte de diversos públicos. Asegura que la hibridación de los bailes tradicionales con nuevos formatos no implica una pérdida de identidad cultural y tan solo constituye una estrategia de integración y de aceptación social. Persiste, a sí mismo, en la noción de la danza como práctica de identidad y con frecuencia abre sus presentaciones con invocaciones a los ancestros tutelares y los antepasados como legatarios de la tradición, recurriendo a la figura de los orichas, bajo cuya influencia ha elaborado propuestas escénicas integrando la fórmula de lo afrocontemporáneo (Mosquera 2016). Para el caso de este colectivo, este sistema de agencia ha resultado bastante exitoso. La Casa Ochún se constituye hoy en el centro de la actividad artística afrodescendiente en la ciudad de Quito y su continua adscripción a los procesos organizativos y las agendas socio-comunitarias garantiza un vínculo estable con las bases y un proceso coherente de auto-representación desde la reificación de la condición étnica-racial.

A su vez, Linver Valencia, una de las figuras más destacadas en el campo de la música y la gestión cultural a nivel nacional, insiste en que la fusión de los ritmos tradicionales afroecuatorianos con nuevos formatos no ha implicado una pérdida del arraigo identitario. Como director musical de la Casa Cultural Ochún destaca que las tradiciones rítmicas afroecuatorianas se asocian muy bien con otras tradiciones en el contexto de las músicas afrolatinoamericanas, siendo así que, en las composiciones que acompañan a las prácticas dancísticas, ha integrado ritmos como el festejo-mapalé (Perú-Colombia) y la bomba tradicional del Valle del Chota con la marimba esmeraldeña. De esta forma, en las presentaciones en vivo que realiza el Grupo Ochún es posible ver instrumentos tradicionales elaborados en los territorios ancestrales (particularmente el bombo y las maracas) junto al bajo eléctrico, las congas y los bongós (en reemplazo de los cununos) y la marimba pentatónica (L. Valencia 2016).

El caso de la marimba esmeraldeña afinada en escala pentatónica resulta el más revelador en cuanto a las tensiones entre la tradición y los registros contemporáneos. Según el maestro Linver Valencia, contar con una afinación adaptada a las estructuras musicales modernas ha “liberado a la marimba” por cuanto –desde su perspectiva– este instrumento antes se encontraba preso de la ejecución de cinco temas ampliamente convencionalizados en las comunidades rurales, mientras que hoy, bajo el influjo de la modernización de la que ha sido objeto, se puede adaptar fácilmente a cualquier contexto e interpretar una diversidad mayor de ritmos. No obstante, su visión no es compartida por muchos músicos tradicionales que manifiestan sentirse marginados y poco satisfechos ante lo que consideran una usurpación de los complejos sistemas de creación, significación y uso del instrumento (L. Valencia 2016).

Se debe agregar que la tendencia a la (des)folclorización es creciente en la medida en que es posible encontrar posiciones cada vez más críticas frente a los lenguajes y las prácticas artísticas. Las tradiciones afroculturales toman así nuevos espacios desde donde repercuten con voz propia. Incluso resuenan desde algunos proscenios ideas sobre el auge de las culturas afroamericanas y consignas como *los negros están de moda*. Al respecto, cabe anotar algunos de los planteamientos de Santiago Arboleda Quiñonez con respecto a las formas en que las tendencias

interpretativas sobre las retenciones africanas han sufrido modificaciones al abandonar progresivamente sus versiones folclorizantes al estimular en los debates aspectos relacionados con las tensiones sociales y las relaciones de poder. Estos debates se inscriben en un proyecto de mediana e incluso larga duración que en parte se han intensificado ante la difusión de los ideales de la negritud como ideario de concientización (Arboleda Quiñónez 2011).

Por tanto, aquello que hoy intenta ser explicado como un evento intempestivo, en realidad corresponde al curso de décadas de movilización y trabajo intenso por la reconstrucción de las estructuras socio-culturales, económicas y políticas de los afrodescendientes en las Américas. Tales discursos que pregonan los logros cada vez más significativos del movimiento social afroecuatoriano y afroamericano en términos de una moda, están desestimando los alcances de esta lucha histórica y están atentando contra la consolidación de una visión política eficaz para promulgar un movimiento epistémico, espiritual, político y socio-cultural que haga frente a los múltiples sistemas de la opresión colonial:

Desfolclorizar implica entonces remover, sacudir estas capas de la sedimentación mental colectiva de la sociedad colonia dominante y de los propios colonizados, para transitar el camino de la existencia a medias, o no existencia, a la existencia plena a la restitución de la humanidad ocultada y arrebatada mediante este mecanismo, en la óptica planteada por Franz Fanon (1973[1961]), cuando critica los elementos que moviliza la noción de cultura negra y en consecuencia la negritud, en su cuestionamiento de conjunto del sistema colonial como negación sistemática permanente de humanidad esencial y plena (Arboleda Quiñónez 2011).

Es en este entramado que hemos posicionado la agencia de las corporalidades afrofemeninas como procesos de ruptura frente a los sistemas de opresión y negación de la condición de humanidad. Valiéndose del acervo de experiencias vitales – *suficiencias íntimas*- mujeres como Rosa Mosquera, Luzmila Bolaños, Sonia Viveros, Irma Bautista, María Lourdes Valencia, Pepita Palma, Delia Zapata Olivella, Victoria Santa Cruz y muchas otras han posicionado un modelo de política corporal que parte desde la orilla interior –activando el caudal de las subjetividades- para integrarse a un modelo de agencia colectiva de y desde los cuerpos concebidos como territorios políticos en disputa. El proyecto de este modelo de agencia se

encamina hacia la formulación de nuevos paradigmas referentes a la autenticidad de las representaciones de la condición racial, étnica y de género, por la trasgresión de las imágenes maniobradas y fetichizadas y en favor de nuevas fuentes de identificación y autoreconocimiento.

I.I.- Rosa Mosquera: Historia de una vida dedicada a los ritmos sagrados ancestrales

Los mayores nos habían dicho, que todo lo que necesitábamos para aprender de nosotros, estaba en nosotros mismos; que la memoria individual de los guardianes de la tradición, es parte de la memoria colectiva; ellos la guardan y la recrean para que no muera, pero a todos nos pertenece.

Es allí donde tenemos que buscar lo que somos como pueblo.

Abuelo Zenón

Nuestros cuerpos necesitan bailar para sanar, nuestros espíritus necesitan
bailar para ser felices.

Rosa Mosquera

La labor de Rosa Mosquera como directora de la Casa Cultural Ochún, maestra en danza, coreógrafa y activista del movimiento social afroecuatoriano merece ser distinguida en el ámbito de la construcción de una política de la danza ligada a la reinención de la cultura afroecuatoriana y el ascenso de nuevos modelos de acción socio-cultural. Su historia repercute dentro de los relatos de aquellos grandes líderes culturales que han dedicado su vida a fortalecer la identidad racial y promover imágenes positivas de la negritud.

Nacida en el Cantón Eloy Alfaro (Limonas, Esmeraldas) desde muy temprana edad se vio influenciada hacia la danza, la música y las demás expresiones de la cultura afroecuatoriana: “Siempre estuvo en mi ser, siempre me gustó la cuestión lúdica. Yo nací bailando, en todas partes estaba bailando, me movía como la culebra” (Mosquera 2016). La excelencia de sus facultades artísticas, reconocida por los maestros y los miembros de su comunidad, contrarrestaba los problemas económicos que afrontó durante su proceso de formación.

En la ciudad de Esmeraldas, tuvo la oportunidad de profundizar sus conocimientos de la mano de la maestra y cultora afroesmeraldeña Pepita Palma, con quien se inició plenamente en el conocimiento de los ritmos tradicionales de su región. Así mismo, hizo parte del Grupo Canoíta, dirigido por el maestro Segundo

Mosquera. Con él aprendió a bailar bambuco -la danza reina- desarrollando un fructífero proceso de interiorización de las técnicas corporales y las estructuras formales y simbólicas implicadas en esta expresión: “Aprendí lo que es la luna llena, la media luna, los desplazamientos largos y cortos, los giros, el corrido y la contestación con el sacado del pañuelo. El que aprende a bailar bambuco ahora sí diga que usted ya tiene el permiso para aprender las demás danzas”. (Mosquera 2016). Esta experiencia –desde su perspectiva- implicó un proceso continuo que le “costó muela” aprender.

Su temprana vinculación a los procesos organizativos le permitió desarrollar una visión de la danza como principio de integración y exaltación de una conciencia de la negritud. Fue así que su formación se vio aunada a los movimientos de mujeres afroecuatorianas y a las expresiones de la espiritualidad: “La danza es un vínculo de familiarización, un elemento para conectarse y conocerse a uno mismo” (Mosquera 2016). Actualmente hace parte de la Federación de Organizaciones del Pueblo Negro de Pichincha –FOGNEP- y el Movimiento de Mujeres Rurales, con este último implementa modelos de educación autónomos en los procesos agrícolas vinculados a las expresiones del canto y la danza tradicionales, proclamando así una soberanía alimentaria a través del arte. (Mosquera 2016).

La importancia de su enfoque, en lo que ha sido la conformación de su modelo de intervención socio-cultural, se manifiesta en la medida en que ha considerado la necesidad de establecer una diferenciación entre el proselitismo político y la agencia política de la danza. En su trabajo, ha acumulado diversas experiencias en la formulación de políticas públicas para el empoderamiento desde las manifestaciones culturales: “Si no hay políticas públicas no se puede avanzar, al arte se lo ve como algo picaresco para la fiesta, pero para nosotros es un gran legado que nuestros ancestros y antepasados nos dejaron. Un gran encargo, así que debemos seguir luchando para que existan políticas de financiamiento. Responsabilidad del Estado y de la comunidad” (Mosquera 2016).

Esta visión de la necesidad de intervención del Estado en la conformación de políticas de apoyo a las manifestaciones culturales se ha convertido en un tema común a los procesos organizativos que pugnan por un reconocimiento nacional como fórmula para contrarrestar los efectos históricos del racismo y la

discriminación. Sin embargo, en este punto es preciso señalar que tal búsqueda de amparo estatal en muchas ocasiones ha constituido un punto débil más que una fortaleza para las organizaciones, teniendo en cuenta que, junto a los recursos, delimitan en buena medida sus fórmulas de acción y fomentan la dependencia ideológica. Si se realiza un recorrido por la historia de conformación de los procesos organizativos ligados al movimiento social afroecuatoriano, es posible evidenciar que en sus inicios, pese a las enormes trabas económicas y a la falta de leyes, destacaban un sinnúmero de estrategias comunitarias con gran autonomía y derecho sobre las formas de educación, movilización y apropiación de los saberes.

A falta de intervención del Estado, las redes de apoyo y los tejidos intergeneracionales e incluso las redes inter-regionales e internacionales eran preponderantes. En la actualidad, el panorama consiste en un gran número de organizaciones y agrupaciones, muchas de ellas desvinculadas de un proyecto común, que pugnan por los escasos recursos públicos.

Un ejemplo de ello, lo tenemos en la conmemoración anual del Día del Negro o Día Nacional de los Afroecuatorianos. Esta fecha (2 de octubre) fue instituida en 1997 por el parlamento ecuatoriano ante la presión del movimiento social por potenciar las formas de reconocimiento de los afroecuatorianos en la cultura nacional, sin embargo, su trascendencia, más allá de la recordación y el reconocimiento legal, se limita a un breve programa de presentaciones artísticas que se llevan a cabo en medio de los enfrentamientos por la falta de auspicios. Contradictoriamente, como se ve, junto a esta visión de cultura política y de agencia política de la danza, conviven todavía procesos desarticulados que no logran todavía configurar proyectos de educación autónomos y en consonancia con las realidades de opresión aún presentes.

Mientras tanto, colectivos como la Casa Cultural Ochún persisten en su reivindicación de la danza y las manifestaciones culturales afroecuatorianas como un medio de fortalecimiento del arraigo identitario. La continuidad y efectividad de su proceso muestran que sí es posible, no obstante las debilidades, incursionar en una agencia política desde las manifestaciones culturales.

Hecha esta salvedad, el modelo de agencia auspiciado por Rosa Mosquera brinda unos elementos importantes que permiten evidenciar cómo ha sido posible la construcción de un proceso cultural en medio de un contexto de urbanización y modernización crecientes. Desde su experiencia, fue necesario para ella incursionar en las artes modernas como una estrategia de aceptación social, instituyendo así, un modelo, si se quiere, de doble agencia.

Relata así como fue su proceso de formación en el Instituto Nacional de Danza en la ciudad de Quito. Dando cuenta del “racismo solapado y la ley del más fuerte” que vivió en un espacio reservado para las mujeres blanco-mestizas de la élite quiteña. En su afán por formarse y ampliar su campo de acción en la cultura de la danza, obtuvo una beca para estudiar en esta institución, decidiendo así someterse a los principios de la educación formal y a las estéticas modernas.

Aprendió las técnicas clásicas, modernas y contemporáneas, pues “de lo afro no había nada”. Siendo su propósito, en ese entonces, articular ambos mundos y posicionar lo propio bajo nuevos lenguajes: “El pueblo afro no tiene técnica para danzar –se dice- pero de acuerdo a mi sentir no debemos tener ninguna técnica, *danzar sintiendo*, esa es la técnica perfecta”. (Mosquera 2016).

De acuerdo con los aportes teórico-metodológicos que serán expuestos en el segundo capítulo de esta investigación y a manera de análisis, es posible establecer que: 1) su visión de la llamada *técnica del sentir*, en cierta manera, continúa con el mecanismo de fragmentación mediante el cual se establece la dualidad mente-cuerpo. Al fomentar una noción donde el cuerpo es el origen del sentir y la mente es portadora del pensamiento y la razón, le niega el poder unificador a las técnicas corporales propias de los ritmos afroecuatorianos que interpreta (S. Citro 2011); 2) Como vimos con los aportes teóricos de Marcel Mauss (1979), en realidad las técnicas corporales integran un sinnúmero de experiencias cotidianas que albergan incluso los actos más orgánicos e inconscientes, por tanto, toda expresión de la corporalidad implicaría el desarrollo de una técnica. (Mauss 1979).

Sin embargo, el objeto de este apartado es profundizar en la visión particular de la maestra como portadora de un saber propio y de una experiencia indiscutible en la cultura de la danza. Más adelante profundizaremos en el desarrollo de sus propios

métodos y técnicas para mostrar su efectividad en la conformación de una visión propia del campo.

Continuando con los aspectos concernientes a sus experiencias con el Instituto Nacional de Danza, Rosa Mosquera relata un importante acontecimiento que en buena medida marca las tensiones presentes en relación con esta pretendida integración de dos modelos en prácticas dancísticas. Lo que vivió al interior de esta institución le otorgó un punto de vista desde adentro y en confrontación con los saberes que ya interiorizados en su relación con los maestros de tradición oral en la provincia de Esmeraldas.

Cuenta así cómo percibió que la rigidez de las técnicas modernas y contemporáneas no se integró plenamente en su experiencia artística. El punto de quiebre lo vivió cuando Luz Argentina Chiriboga (una de las más renombradas escritoras del Ecuador proveniente de Esmeraldas) le dijo en una ocasión: “Eres hermosa bailando tu marimba y cuando bailas contemporáneo no eres tú” (Mosquera 2016). Su reacción frente a este reclamo por parte de una autoridad de la cultura afroecuatoriana fue notorio: “Ella me hizo poner los pies en la tierra. Como que yo me estaba yendo a otro escenario y no a mí identidad. Decidí que pues tengo que bailar mi marimba sintiéndola, porque nuestra técnica es la del sentir. Si tú sientes puedes expresar”. (Mosquera 2016). Las tensiones que implicaron para ella verse cuestionada por adentrarse en un universo cultural gobernado por los códigos de la modernidad estética siguen estando presentes hoy.

Las formas en que se fomenta el arraigo cultural y la identidad propia mediante la fusión de técnicas y la incursión en nuevos lenguajes siguen siendo problemáticas y no del todo precisas. En general, el proceso dancístico de la Casa Cultural Ochún es bien recibido pero persisten las críticas sobre la “deformación” que están sufriendo las danzas tradicionales y el cambio cultural que las rige al fusionarse con otras técnicas heredadas de un contexto europeo.

No obstante, Rosa Mosquera es insistente en que ella interpreta la danza como mujer afroecuatoriana, se reconoce como tal y reconoce de igual manera el legado heredado de su cultura de origen. Como evidencia, en sus presentaciones al público como directora del Grupo Ochún, suele hacer intervenciones donde posiciona la

labor de sus maestros afroecuatorianos –a quienes define como ancestros- y recurre a invocaciones espirituales de la tradición de los Orichas. (Mosquera 2016).

Luego de ser estudiante en el Instituto Nacional de Danza se desempeñó como docente en esta misma institución. Estableció allí una Cátedra Multinacional en la que enseñó los ritmos de marimba esmeraldeña y bomba del Valle del Chota. Fue esta la primera ocasión en la que en la ciudad de Quito se implementaron las tradiciones culturales afroecuatorianas en un contexto de educación formal, por lo cual su labor en el posicionamiento de las prácticas dancísticas desde el enfoque étnico-racial ha sido muy representativa para el movimiento socio-cultural afroecuatoriano.

En su labor dentro de las manifestaciones culturales afroecuatorianas concebidas como prácticas sociales y como políticas de identidad, establece una importante distinción entre lo que considera la danza y el baile:

Bailar baila cualquiera. Todo el mundo baila por donde quiera, en cambio danzar es para mí algo espiritual, nace desde el alma, porque tú cuando estás en el escenario te transformas, porque estás pensando en esos ancestros, ellos danzaban cuando tenían tiempo, lo hacían para des-estresarse. Pero no para todos sería igual, yo no obligo a nadie a danzar pensando en los ancestros, cada quien tiene su propia mirada (Mosquera 2016).

Es por ello que ha propuesto, como lo hiciera en su momento Delia Zapata Olivella con la idea de una política del folclore, la (des)folclorización de las manifestaciones de la cultura afroecuatoriana. De acuerdo con los procesos de investigación que ha llevado a cabo a lo largo de su formación y de la mano de los aportes del maestro Juan García –a quien considera uno de sus grandes mentores-, establece: “No comulgo con el concepto de folclor. Nosotros estamos danzando para la vida y la energía espiritual de nuestros ancestros. Nuestra filosofía es la del aprender casa adentro.” (Mosquera 2016). Es así que, rechazando la idea de lo folclórico, tan extendida en el campo académico, artístico y social, promueve el término de danzas ancestrales y manifestaciones culturales propias. (Mosquera 2016).

En esta indagación por los efectos de la marca racial sobre las corporalidades y las formas de reinención de los regímenes de representación racializados, resultó

muy importante aproximarse a su visión sobre la diferenciación cultural y, específicamente, a aquellos rasgos de identidad que desde su perspectiva le otorgan un lugar propio a las jóvenes bailarinas del colectivo Casa Cultural Ochún. Al interpelar su opinión sobre si es posible que las mujeres afrodescendientes tengan cualidades distintas frente a las provenientes de otros grupos culturales, se evidencia que su concepción sobre la marca racial y los efectos en los cuerpos afrofemeninos no dista mucho de aquellos estándares que comúnmente se les otorgan: “Nosotras tenemos una sensualidad en el caminar, en nuestras caderas. Somos ébano. Sí existe una diferenciación, una mujer negra es más expresiva, por eso digo “de ébano”. Somos muy diferentes en características más no en esencia.” (Mosquera 2016).

En este mismo sentido, emerge la figura de la Oricha Ochún como representación de las cualidades propias de las mujeres afrodescendientes que integran el colectivo: “Por eso le pusimos Ochún a este lugar. Es una mujer luchadora que busca lo que consigue, no es una mujer que está sentada esperando no más. Por eso es que hay tantas mujeres acá, es por la energía femenina que representamos” (Mosquera 2016),

En relación con el trabajo de composición coreográfica, la implementación de estéticas y la escenificación de las danzas tradicionales presentes en el Grupo Ochún, Rosa Mosquera refiere un intenso proceso de exploración:

Las coreografías las creo de acuerdo a las investigaciones. Yo implemento lo que es la técnica del sentir, utilizando los niveles bajo, medio, normal y alto. Articulamos lo contemporáneo con lo tradicional sin perder nuestras raíces. Yo les digo a las muchachas: “Cuando ustedes bailan tienen que tener la postura, el torso erguido, cuello estirado, líneas de brazo”. Pero lo tradicional no lo podemos perder porque es como que estás perdiendo tu nombre y tu apellido (Mosquera 2016).

Como se ha venido discutiendo, la hibridación de lo tradicional con las estructuras de la modernidad estética no está libre de sospechas en la medida en que refiere un proceso de profundas transformaciones de los lenguajes tradicionales, así como de las prácticas y usos asociados. En el contexto de los estudios culturales se suelen hacer interpretaciones que vinculan estas variaciones con la noción de cambio cultural. Sin embargo, Santiago Arboleda Quiñonez en sus indagaciones sobre la conformación de un campo intelectual afro en medio de la clandestinización y las

políticas de marginación institucionales, nos advierte de forma eficaz sobre las violencias epistémicas y materiales que subyacen a dicha idea de cambio cultural:

Dicho sea de paso, la noción de cambio cultural, tan en boga de nuevo, nos muestra y focaliza las consecuencias, el hecho cumplido, escondiendo simultáneamente el proceso, los orígenes y las fuerzas que configuraron los fenómenos y sus manifestaciones. Fuerzas casi siempre asimétricas, en confrontación desigual, en la larga historia de los múltiples colonialismos. De ahí que esta noción sea un eufemismo simulador, cargado ideológicamente para borrar y esconder la barbarie. Es en sí un auténtico inconveniente y embuste teórico-epistemológico que debemos superar en la ruta decolonial [...] (Arboleda Quiñónez 2011).

Entretanto, el estilo de fusión, en el contexto urbano quiteño, es imparabile: “hay que estar de acuerdo a lo que pide la sociedad” (Mosquera 2016). Es claro que esto devela un proceso de subordinación de lo propio a los regímenes dominantes. No optando por permanecer tan fiel como sea posible a las técnicas y los lenguajes tradicionales y desde allí incentivar la formación de las nuevas audiencias, ha resultado más cómodo ceder ante el sistema de las políticas públicas y a la visión de las industrias culturales que promueven el consumo masivo de las manifestaciones artísticas bajo el régimen de la espectacularización.

Una prueba de esto constituye la implementación del enfoque de la interculturalidad aplicado a la danza. La misma Rosa Mosquera confirma que su incorporación es el resultado de la asimilación de los discursos académicos y políticos más que un acto de libre creación:

La interculturalidad para mí es compleja yo prefiero lo socio-cultural pero esa palabra de interculturalidad fue impuesta por el poder y los vulnerables tenemos que seguirla. El enfoque ha sido de arriba hacia abajo y abajo es donde estamos los negros, los indios, los mestizos, todos y todas. Lo importante es que cada uno se identifique con lo que sabemos hacer. Por ejemplo hoy tenemos un ensamble donde hay andino, afro, contemporáneo. Nuestro cuerpo tiene la expresión del bombo afro, más a tierra, los movimientos son más marcados, nuestro cuerpo expresa la interculturalidad. (Mosquera 2016).

Otro de los logros indiscutibles de la maestra Rosa Mosquera consiste en haber posicionado un modelo propio de concepción de la práctica social de la danza bajo lo que denomina el *Sistema de las danzas rituales de sanación espiritual*. Bajo esta propuesta ha elaborado procesos de formación en diversos escenarios, promoviendo el uso de las técnicas de sanación tradicionales a través de la danza y

las músicas afropacíficas. Para llegar a la constitución de este modelo, Rosa Mosquera se dedicó a realizar distintas investigaciones y métodos de recopilación de los saberes tradicionales con las comunidades afroesmeraldeñas y del Valle del Chota, en un permanente intercambio ciudad-campo que le posibilitó conocer a profundidad aquellas prácticas culturales y espirituales que forman el tejido social de éstas.

Esta propuesta de *Talleres de danzas afroecuatorianas* la ha llevado a cabo en espacios como el Instituto Nacional de Danza, como parte de su proyecto de grado para optar por el título de profesional en danza que se ha implementado en instituciones educativas y diferentes encuentros, congresos y festivales de los procesos organizativos afroecuatorianos. Su propuesta integra “las danzas rituales o danzas de sanación espiritual, a través de la energía de los cinco ritmos sagrados ancestrales” (Mosquera 2016). Al respecto comenta:

Desde siempre el ser humano ha tenido la intuición de que la organización del movimiento tiene relación con la vida, la muerte, la salud, la enfermedad y también la sanación. Ciertas formas de organización (podríamos decir ciertas danzas), corresponden a ciertas esencias en la salud. De esta forma se elaboran y se ejecutan determinadas coreografías para establecer formas de expresión de la enfermedad. Desde la más lejana prehistoria, existe la certeza que el movimiento tiene propiedades curativas (Mosquera 2016).

En su método de trabajo apunta al hecho de que existen diversas funciones gobernadas por los ritmos sagrados ancestrales. Estos cinco ritmos sagrados corresponden a los centros de energía que en la tradición del hinduismo portan el nombre de chacras¹. La maestra Rosa Mosquera elabora su propia descripción concibiéndolos de la siguiente manera:

- Raíz: relacionado con el asunto de la supervivencia, el centro de abundancia, la vitalidad y la fuerza vital. Se refleja con energía y se conecta con la Tierra física. El elemento Tierra representa estabilidad.
- Sacral: relacionado con la energía sensual y sexual y es nuestro centro emocional. Se conecta con elementos del Agua. Nuestro centro emocional fluye con el ruido del agua alegremente como un surtidor o rugiendo como

¹ La palabra sánscrita *chakram* significa ‘círculo’ o ‘disco’. Fueron descritos por vez primera en el siglo XV, en el Yoga-tattva-upanishad, libro sagrado hinduista.

un mar rabioso. Piense en cómo los sentimientos se instalan en la boca del estómago.

- Plexo Solar: centro de la Sabiduría y del poder personal. Se asocia con el elemento del Cuerpo. Este es el lugar del poder, donde podemos mantenernos firmes frente a las adversidades, por mucho que rija la tormenta, mantenemos la calma, las llamas de nuestro fuego arden fuertes y sinceras, protegemos la fuente de energía ancestral.
- Corazón: centro del Amor y de la compasión. El elemento Aire gobierna el chakra Corazón. A medida que controlamos nuestro patrón respiratorio, somos también capaces de regular un latido cardíaco equilibrado.
- Garganta: relacionada con la comunicación y la expresión. Elemento del Sonido, es el centro de la comunicación.
- Tercer Ojo: centro de la intuición y la clarividencia. Es el área que nos permite confiar en nuestra Intuición.
- Corona: conexión con nuestro yo superior y con lo divino (Mosquera 2016).

Esta clasificación de los cinco ritmos sagrados ancestrales de acuerdo con las zonas bajas, medias y altas del cuerpo y en relación con los elementos de la naturaleza (agua, aire, tierra, fuego), desde la perspectiva de la maestra Rosa Mosquera, corresponde a un sistema de conocimientos no-occidentales salvaguardado por los sanadores y sanadoras procedentes de diversas tradiciones culturales. Aunque este sistema descrito refiere en particular una apropiación y re-interpretación de las filosofías hinduistas, Mosquera refiere que esta concepción de los ciclos vitales vinculados a los elementos de la naturaleza y a su influencia en el cuerpo es común a diversas tradiciones orales y que su inclusión como prácticas de sanación no implica una deformación de lo propio o una distorsión de las prácticas sociales comunes a las culturas afropacíficas (Mosquera 2016).

A su vez refiere que:

Para prevenir múltiples enfermedades mortales que nos atacan, debemos apelar a nuestra propia energía corporal, articulada con la virtud de los chakras y nuestros propios puntos energéticos. Así se tratan los males psicosomáticos tan presentes en las comunidades como el espanto, el malaire, el ojo, el paño, la seca, etc. De acuerdo con nuestra espiritualidad afrodescendiente, son enfermedades causadas por “el maligno”, que ataca los puntos energéticos del sistema nervioso, alterando nuestra psiquis, al punto de sentirnos afectados en lo espiritual y corporal, estado que solo lo pueden detectar y diagnosticar, los sabios sanadores curanderos, yacchas, shamanes, etc. (Mosquera 2016).

Es de esta forma como se hace presente una práctica social de la danza ligada a usos terapéuticos y medicinales, desde donde se concibe que la experiencia

comunitaria en algunos ritmos de tradición ancestral (como el patacoré, el berejú y la tarantela para el caso de las culturas afropacíficas) son danzas ritualistas de la tradición de los pueblos utilizadas como una terapia de sanación espiritual y/o como un ritual de despojo de lo malo que le sucede a la comunidad” (Mosquera 2016).

El poder de sanación de los ritmos sagrados ancestrales como el patacoré, el berejú y la tarantela es estimado por Rosa Mosquera de la siguiente manera:

Los danzarines caen en trance y sus cuerpos se entregan a lo alucinógeno del ritmo y el discurso sonoro de los cununos hembra y macho, que con poli-ritmia, van entonando distintas células rítmicas, que estimulan las fibras sensibles de los cuerpos danzarines. Ninguna enfermedad física o sicosomática, podrá resistirse a esta terapia de sanación. El berejú es un canto, música y danza de despojo, que al igual que el Patacoré, también se practica para ahuyentar lo malo. Ahuyenta los malos espíritus liderados por el diablo que es el mayor y más poderoso de los malignos, que afectan a las comunidades y los comuneros en sus quehaceres cotidianos. La danza de la tarantela se ejecuta como tratamiento para eliminar el veneno de la picadura de la tarántula: con saltos fuertes y rápidos, palmadas de las manos que percuten velozmente por debajo de las piernas, bailando y bailando más allá del agotamiento se consigue, mediante el sudor eliminar las toxinas, y salvar la vida. (Mosquera 2016).

Esta integración de los saberes y las prácticas colectivas comunes a tradiciones que portan modelos de conocimiento no-occidentales han constituido un modelo de enseñanza y formación y una alternativa para la comprensión del funcionamiento del cuerpo como una unidad integral en correspondencia con las demás formas de vida:

Esta aura mágica que provocamos con la DANZA, en la que evidentemente se fundamenta la sanación a través de movimientos rituales, vale decir que es una terapia de sanación que no solamente se limita al mundo de lo intangible, sino que por el contrario, actúan sin desligar lo corporal de lo espiritual; sin discriminar la materia del pensamiento; sin separar lo tangible de lo intangible. Es así que las Danzas de Sanación nos ayudan a una re-conexión espiritual; nos ayudan a una religación con lo supremo, con lo superior. Las danzas de Sanación nos acercan al conocimiento y disfrute de una dimensión bio-sico-espiritual (Mosquera 2016).

En el modelo de agencia representante de las tradiciones vivas del pueblo afroecuatoriano, danzar constituye una práctica vital que nos ayuda a estar sanos y a

ser felices. La danza nos ayuda a canalizar correctamente las energías bloqueadas y a eliminar tensiones acumuladas. La danza nos permite una reconexión espiritual, y nos acerca al conocimiento bio-psico-espiritual.

I.I.I.- Luzmila Bolaños: “Para danzar lo que es nuestro”. Fundadora de la concepción política de la danza en el Ecuador

Luzmila Bolaños (Comunidad del Chota, 1958) ha dedicado su vida a promover el empoderamiento social y cultural a través de la enseñanza de los ritmos tradicionales afrochoteños y la integración de los conocimientos y las sabidurías de los pueblos afroecuatorianos. En el ámbito del movimiento social y las dinámicas organizativas, ha sido considerada como la iniciadora de los grupos culturales afros en la ciudad de Quito. Sus experiencias de vida en la capital comenzaron a la edad de dos años, cuando su familia, proveniente de la comunidad del Chota, se vio inmersa en el fenómeno de la migración que provocó el desplazamiento masivo de las comunidades rurales hacia los centros urbanos a partir de la década de los años 60. Ella se auto-identifica como mujer afroecuatoriana, descendiente de Martina Carrillo² y sucesora del legado de lucha y resistencia por la vida y la dignidad de los pueblos afroecuatorianos. (Bolaños 2016).

Sus comienzos en el ámbito de las manifestaciones dancísticas se deben - según expresa- a las innumerables influencias que recibió durante su infancia y específicamente a lo que caracteriza como un don natural de los afroecuatorianos:

Nosotros lo tenemos desde pequeños. Vemos como nuestras abuelas y abuelos lo han hecho para sanarse, para despejarse, para sentirse relajados, sin motivos especiales o específicos, simplemente lo hacían y punto. Se bailaba aún sin motivos aparente de celebración. Se danzaba desde el espíritu mismo, para sanarse de una jornada larga de trabajo, con la esencia de ser afros, con la alegría y entusiasmo, porque a pesar de las adversidades la alegría no se pierde (Bolaños 2016).

² Martina Carrillo (Siglo XVIII) fue una mujer afrodescendiente sujeta a la esclavitud en la hacienda La Concepción (Valle del Chota). En 1778 lideró una fuga hacia la ciudad de Quito con el propósito de denunciar las condiciones deplorables y los múltiples maltratos que sufría la población esclavizada bajo la tiranía del administrador de la hacienda Francisco Arrecoche. Su lucha por condiciones de vida digna en el marco del régimen esclavista la ha convertido en uno de los personajes más memorables para el movimiento social afroecuatoriano.

De sus abuelas mayores, es decir todas aquellas mujeres líderes de la comunidad del Chota a las que retornó en su juventud para formarse de la mano de las investigaciones en tradición oral promovidas por el maestro Juan García Salazar (1979), recibió como herencia una visión amplia y una formación extensa en las tradiciones rítmicas y los conocimientos y prácticas asociados a éstas. Su conocimiento de las danzas tradicionales afrochoteñas, específicamente de la bomba, es incomparable en términos de apropiación y de la capacidad de redescubrimiento de sus implicaciones sociales y sus sistemas expresivos dentro de una concepción de la danza como práctica social.

Fruto de la formación continua llevada a cabo en los barrios de la periferia urbana de Quito y en complementariedad con los procesos organizativos gestados desde los territorios de origen, la bomba hoy día constituye una fuente de identificación y orgullo tanto para las comunidades del Valle del Chota como para el pueblo afroecuatoriano en general.

Su labor como gestora de las agrupaciones culturales con enfoque étnico se vincula con su experiencia como mujer afroecuatoriana en un contexto urbano que niega la presencia de los afrodescendientes como sujetos integrados a la vida económica, social y cultural de la ciudad. Ella misma da cuenta de las múltiples discriminaciones de las que fue objeto, remarcando la hostilidad y los señalamientos presentes en su vida cotidiana: “El solo hecho de caminar por la calle y pasar por un grupo de mestizos era aterrador, nos insultaban y hacían comentarios ofensivos, era necesario organizarse para impedir este abuso y crear identidad y amor por nuestra propia cultura” (Bolaños 2016). Es así que llega a formar parte del primer movimiento afro en Quito en vinculación con el Centro de Investigaciones Afroculturales, integrando el Movimiento de Investigación Cultural Afroecuatoriano liderado por el antropólogo e historiador Juan García (1979).

Luzmila Bolaños (2016) declara que era muy joven cuando inició a tomar conciencia de su negritud y “comenzó a ser negra”, inquieta por el conocimiento de su historia, sus raíces y su herencia cultural. (Bolaños 2016). Este proceso lo llevó a cabo bajo el imperativo de crear estrategias de trabajo social vinculante con las comunidades migrantes en pro de la reivindicación de derechos y de la urgencia de hacer cumplir la ley escrita. (Bolaños 2016). Su labor dentro del Movimiento de

Investigación Cultural Afroecuatoriano se centró en el rescate de las manifestaciones de la tradición oral, la historia, y la herencia sociocultural, generando así un eco político y una alternancia con el Estado.

Es importante señalar que estos procesos fueron fruto del trabajo comunitario y la progresiva organización barrial. Líderes como Luzmila Bolaños promovían reuniones y encuentros en los que se definían agendas y se impulsaban diversas acciones, que generalmente implicaban la realización de barriadas culturales y la recaudación de fondos económicos por parte de la comunidad afro-urbana. Esta actividad corresponde a un modelo autónomo de agencia social-comunitaria.

Sin contar con grandes ingresos económicos o con el auspicio de entidades públicas o privadas, se privilegiaba la acción directa mediante la realización de encuentros deportivos, bazares y ventas de comidas representativas de la provincia de Esmeraldas y la región del Valle del Chota. En esta etapa de los procesos organizativos afro-urbanos se promovía un modelo de educación no formal y popular liderado por los hombres y mujeres que ostentaban un título de autoridad otorgado generalmente de acuerdo a su edad y reconocida y estimable experiencia:

Lo hacíamos para hablar nosotros con voz propia, para que nadie ande hablando por nosotros. Solo sabíamos que éramos esclavos. Nosotros no pedimos ser esclavos, nos esclavizaron, nos secuestraron, ahora que sabemos que es un secuestro, nosotros no quisimos enriquecer a otro. Comenzamos a trabajar con nuestro pueblo mismo para tomar conciencia de la explotación. (Bolaños 2016).

El Movimiento de Investigación Cultural Afroecuatoriano al que Luzmila Bolaños atribuye su propia formación como gestora socio-cultural es testimonio de un modelo de educación popular y agencia social inaugurado “casa adentro”. Se promovía allí un permanente intercambio entre la ciudad y las zonas rurales, se denunciaba el racismo y la discriminación ante las entidades estatales y se fomentaba el conocimiento de la cultura y la historia del pueblo afroecuatoriano en diálogo con los movimientos afrolatinoamericanos:

De estas experiencias de sentarse a hablar con los abuelos, de la tradición oral, de dormir todos en un cuarto fue una experiencia sanadora. Hicimos recopilación de la tradición oral, folletos con los cuentos, los versos, adivinanzas, etc. Conocimos lo que es un contrapunteo, los saludos, etc. Estudiamos nuestra propia cultura para tener voz propia. (Bolaños 2016).

Como precursora de las agrupaciones afroculturales y de una visión de la danza como práctica social de identidad y de agencia política, Luzmila Bolaños mira con recelo lo que denomina el avance de la tecnología y sus efectos en la educación y el perfil social de la generación actual de jóvenes afroecuatorianos. Estima que en la actualidad los jóvenes afroecuatorianos sufren de una crisis de identidad y de una falta de visión política que no solo los mantiene al margen de los movimientos sociales sino que determina el deterioro de los vínculos familiares así como su conciencia de pertenecer a un grupo étnico: “[En el pasado] al que no era tío se le consideraba tío por la idea de las familias extensivas. Ahora ellos no escuchan, no sé qué buscan. Cuando a mí me dicen “pero qué han hecho ustedes por nosotros” yo les recuerdo que nosotras somos las maestras y por nosotras están ustedes donde están (Bolaños 2016).

El proceso de re-afirmación y fomento de la cultura afro agenciado por Bolaños (2016) se evidencia en la conformación del grupo Angara Chimeo en la década de los años 80. Ella relata que decidió crear la agrupación al ver en un programa de la televisión nacional un conjunto dancístico conformado por mujeres mestizas que exhibían un baile de bomba que “no era bomba” (Bolaños 2016). Alarmada ante esta demostración de usurpación cultural y simbólica, organizó un grupo conformado por los residentes-migrantes del Valle del Chota en la ciudad. Relata que ello significó un gran trabajo de concientización y de aprovechamiento de los fuertes vínculos familiares: el grupo fue conformado por sus hermanas, sobrinos, primas y primos, etc. Llegaron a formar parte un promedio de 15 personas asociadas con la intención de mostrar las tradiciones vivas de la cultura afrochoteña.

En el proceso de formación autónoma del grupo fue vital la agencia de los saberes de sus miembros. Cada uno aportaba desde sus propias experiencias y conocimientos, generalmente vinculados a la transmisión oral y al accionar de las memorias comunes. Se contaba con la guía de los “más viejos”, los mayores como representación de la autoridad y la sabiduría. Esta agencia colectiva implicaba a su

vez acordar particulares como los lugares de encuentro (ya que no tenían acceso a una sede propia y vivían en diferentes sectores de la ciudad), la elaboración de los vestuarios (los recursos se obtenían por medio de campañas de recolección de fondos al interior de los barrios) y la generación y promoción de espacios, eventos, encuentros y festivales para sus presentaciones. Ante la carencia se imponía el espíritu inventivo: “Los afros somos creativos, innovadores” (Bolaños 2016).

Angara Chimeo se constituyó así en la primera agrupación cultural en la ciudad de Quito posicionada desde las tradiciones rítmicas y dancísticas afroecuatorianas (afrochoteñas para ser más exactos), con un sentido pleno de la agencia socio-política implicada en su imagen como colectivo artístico y con una conciencia étnica en favor de la proyección de valores positivos de los afroecuatorianos. En estos mismos términos, el nombre de Angara Chimeo y la historia acerca de cómo llegó a ser esta la denominación del colectivo resulta fascinante. Aquí la maestra Luzmila Bolaños relata su etimología:

Angara sale del puro (calabazo) que tiene diferentes formas. Algunos son alargados y redondeados. Al redondeado se le parte en la mitad y se utiliza para cargar el agua, bañar a los niños, recoger la cosecha de lo que se haya sembrado. También es un objeto de la cocina muy necesario. La angara fue una fuerte fuente de identificación para nosotros en el grupo. Se le da todo el uso y para mí es como “utilidad para todo”. Chimeo se llamaba el otro grupo que después se nos unió. Ellos hacían teatro. Como gustamos tanto todos querían participar. Ellos se llamaban Chimeo, por eso se les mantuvo el nombre de Chimeo. Era importante que ellos se unieran para trabajar por la comunidad. El primer trabajo que hicimos en el Chota fue un muestreo de todos los objetos de las casas que ya habían entrado en desuso. Chimeo era un mayor de nuestra comunidad del Chota. Don Chimeo, para rendirle homenaje. Era muy querido él y entonces a todos nos gustó este nombre porque era como un homenaje para él. Así quedó el nombre: Angara Chimeo. (Bolaños 2016).

Angara Chimeo se formó en un constante intercambio entre el campo y la ciudad. Sus integrantes de base habitaban en el sector de la Ferroviaria y Chaguarquingo (zona sur de Quito). Se congregaban en las casas comunales de estos sectores con el propósito de aprender-enseñando y mostrando el legado cultural propio:

Al principio lo hacíamos con pista porque no había músicos y no podían venir cada rato del Chota. Mandábamos oficios a los vecinos y conocidos explicándoles lo que queríamos hacer. Nosotros fuimos la agrupación que representó la cultura afrochoteña. Hubo una buena respuesta y pudimos confeccionar los trajes y hacer las presentaciones en Quito. Nunca antes se había visto. Yo misma les daba las clases y cada una aportaba desde su experiencia. Así se armaban las coreografías, las zafras (la zafra es la iniciación) y así (Bolaños 2016).

En palabras de la maestra Luzmila Bolaños: “nos pusimos la meta de ir a trabajar en el Valle del Chota para permanecer en contacto con la raíz” (Bolaños 2016). Fue así que la agrupación presentó un proyecto de fomento cultural a la FIA - Fundación Interamericana de Desarrollo-, institución que auspició por vez primera un proyecto cultural, ya que sólo patrocinaban proyectos de desarrollo. Llevaron a cabo allí en la región un proceso de investigación propio como agrupación, ya no como integrantes del Movimiento de Investigación Cultural Afroecuatoriano.

Como fruto de aquella investigación se realizó una recopilación y exposición de objetos y vestimentas antiguas de la comunidad del Chota (implementos como el fogón, la piedra de moler, la cama de bahareque, etc.), con el fin de activar las memorias y dignificar el pasado común. La muestra, realizada ante la misma comunidad, contó con una aprobación y el entusiasmo generalizados: “Queríamos mostrar el mantenimiento de la cultura mediante el peinado, la comida y el vestido que por mandato de los ancestros no se debe perder” (Bolaños 2016).

En relación explícita con el legado de las tradiciones rítmico-dancísticas y sus alcances como mecanismos de arraigo identitario y revalorización de lo propio frente al hostigamiento y la exclusión externas, el grupo *Angara Chimeo* empleó diversas metodologías entre las que se cuentan la realización de cuestionarios y encuestas que pretendían dar a conocer las razones por las que la bomba y otros ritmos tradicionales contaban cada vez con menos espacios de difusión y sucumbían progresivamente al abandono y al olvido. Al respecto, la maestra Luzmila Bolaños (2016) comenta que para el momento en el que se encontraban liderando el proceso de investigación, los grupos de bomba en la región se encontraban prácticamente desarticulados.

Pese a que era fácil referenciar a los maestros/maestras versados en las tradiciones rítmico-dancísticas (de hecho uno de los objetivos de la investigación

incluyó la generación de una base de datos de los músicos y artistas –jóvenes y adultos- más destacados de la región), éstos contaban con pocos estímulos, más aún, el influjo de nuevas tecnologías y los efectos de una herencia colonial que naturalizó el auto-desprecio y el rechazo por lo propio desencadenaba un panorama en el que la bomba tendía a desaparecer:

Ya estaban dejando la bomba atrás, estaba siendo olvidada. Preferían la música de los equipos de sonido, la televisión, la moda de la ciudad. Los que se iban a estudiar a la ciudad volvían menospreciando su cultura y hasta su propia familia. A las mayores les decían que esa ropa ya no usaran, que ese pañuelo en la cabeza ya no usaran, que dejaran esas costumbres atrasadas. Por eso la bomba iba desapareciendo. No era dable aprender directamente de los mayores, las conversaciones solo eran entre adultos, los niños no podían interferir porque era falta de respeto y la influencia de las costumbres de la ciudad no se hacía esperar. Por eso fue que con nuestro trabajo mostramos que el pie descalzo es el contacto de la energía de la tierra que entra en el cuerpo. El pañuelo de la cabeza es la protección. En las encuestas preguntábamos por qué ya no interpretaban la bomba y ya sólo preferían la salsa, la cumbia que es de Colombia, el merengue. Eso también es afro y está bien pero ¿qué pasaba con la bomba? (Bolaños 2016).

Frente a lo anterior emergen diversos aspectos que a primera vista pueden resultar contradictorios y que por tanto merecen un análisis más detallado. Así por ejemplo, recordemos que en su visión de los procesos de transmisión generacional de las prácticas y los saberes ancestrales, Luzmila Bolaños destaca el hecho de que, en lo que se refiere a la vocación por expresiones como la danza y la música, éstas se muestran provenientes de un potente influjo por parte de los mayores. Ella misma mostró una temprana predilección por el baile que –considera- le fue heredado desde la profunda intimidad de las relaciones familiares y comunitarias. Sin embargo, en las comunidades dicha transmisión de saberes no se ha producido al margen de cierta tensión intergeneracional.

Las anécdotas que refieren el veto que tenían los niños frente a los escenarios reservados exclusivamente a los adultos son abundantes y no se refieren únicamente al contexto regional del Valle del Chota, sino que se repiten en otros territorios de fuerte presencia afrodescendiente. Baste con mencionar que en el periodo de las largas y frecuentes conversaciones que pude tener con mis abuelos maternos durante mi adolescencia (ambos oriundos del municipio de Sipí, Chocó y luego migrantes en

el Valle del Cauca, Colombia) resultaba un tópico común que se refirieran a la forma en que -siendo niños- aprendieron ciertas prácticas (como el baile y expresiones de la espiritualidad) de manera subrepticia debido a la fuerte censura ejercida por parte de sus padres y autoridades mayores.

Mi propio interés en los orígenes de mi linaje materno me había llevado a descubrir que mi abuelo portaba ciertos *secretos* de los que se valía con el objetivo de poder cargar grandes cantidades de peso sobre sus hombros (como troncos de árboles y bultos de alimentos) o incluso camuflarse en la silueta de una palanca o protegerse de los accidentes, riñas y ataques. Al requerirle en varias ocasiones por aquellas técnicas mediante las cuales lograba tales hazañas, lo único que conseguía era un gesto grave y un “eso no se aprende”.

Mi abuela, por su parte, me ha relatado en diversas ocasiones que las impertinencias y la insaciable curiosidad infantil eran duramente castigadas. Surgen así múltiples interrogantes que exceden el alcance de la presente investigación. Una respuesta provisoria podría apuntar a las múltiples violencias expresadas en la persecución y la expoliación de los conocimientos por parte de la iglesia católica y demás instituciones vinculadas a la empresa colonial. Ante los propósitos de extirpar las sabidurías de herencia ancestral que día a día fructificaban en la hostilidad de un entorno de supervivencia, las formas de preservar y consolidar dichos saberes tendían al ocultamiento y al camuflaje.

Sirva de ejemplo la influencia de la categoría transculturación introducida por el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1940) para la descripción de los procesos de tensión y mediación cultural que provocan ciclos de pérdida, desarraigo, asimilación y empoderamiento de nuevas prácticas, manifestaciones e incluso la formación de nuevas culturas.

Sin embargo, dicha categoría, como lo he señalado anteriormente a propósito del concepto de “cambio cultural”, no resulta suficiente para explicar la violencia colonial así como la colonialidad del saber presentes en los procesos de transformación e integración forzosa de aquellos sujetos colonizados. Más aún, estas dinámicas de ocultamiento bien podrían vincularse a la matriz de los ritos de pasaje y las formas de iniciación presentes en las sociedades secretas comúnmente asociadas

a diversas culturas no-occidentales tan extensamente descritas por el historiador de las religiones Mircea Eliade (1956). Por su parte, Luzmila Bolaños comenta: “Lo que no era para mostrar, lo sagrado, se guardaba en secreto debido a la prohibición [de la iglesia]. Los ancestros decían: “Mostraremos lo que queremos nosotros, lo demás lo guardaremos para nosotros” (Bolaños 2016).

En lo que concierne al presunto abandono de la bomba de la región del Valle del Chota debido a la influencia de otras diversas tradiciones rítmicas de matriz afroamericana o afrocaribeña como es el caso de la salsa, la cumbia y el merengue, resulta necesario indagar en las disputas que se presentan entre las tendencias más tradicionalistas y aquellas que defienden la innovación. La maestra Luzmila Bolaños es insistente en la idea de que adaptar la bomba a las nuevas sonoridades, estilos y formatos representa una agresión y una violación de las enseñanzas custodiadas durante siglos por los guardianes de la tradición.

Sin embargo, cabe señalar que sí reconoce aquellas sonoridades vinculadas a las manifestaciones culturales de los pueblos afrodescendientes en la diáspora, por lo cual, su rechazo no es hacia éstas diversas músicas de matriz africana, sino más bien de cara a los medios de difusión de las mismas, concretamente, al influjo de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías que –desde su perspectiva- están alterando de manera radical las prácticas comunitarias tanto como las estructuras filiales (Bolaños 2016).

En relación con la repercusión de las dinámicas de formación, investigación y promoción de las manifestaciones culturales afrochoteñas, el grupo *Angara Chimeo* cuenta con un lugar privilegiado en la historiografía de los procesos organizativos afroecuatorianos: su labor como dinamizador de las prácticas artístico-culturales de cara al fortalecimiento de la identidad étnica y la proyección de nuevas formas de auto-representación de los sujetos racializados no tiene precedentes en el contexto de la integración entre lo rural y lo urbano. Entre sus logros más destacados se cuenta la organización de festivales para promover la reintegración de las agrupaciones de bomba que se encontraban desarticuladas.

Varias de las versiones del festival se realizaron a orillas del río Chota, así como en Ibarra, Esmeraldas, Quito y Tumaco (Pacífico colombiano) con el propósito

de crear lazos entre las distintas comunidades. Las diversas prácticas musicales y dancísticas sirvieron como puentes para tejer estrategias de solidaridad y contribuir a la transgresión de los estereotipos. Incluso los prejuicios interregionales fueron cuestionados:

Los esmeraldeños no gustaban de nosotros los choteños, nos decían patirrusios. Igual nosotros les decíamos a ellos monos. Pero nosotros organizamos muchos encuentros con esto de los festivales, para ir a conocer esos territorios y aprender de ellos y que ellos aprendieran también de nosotros. Queríamos conocer la cultura afroecuatoriana en toda su expresión. Fuimos varias veces a Colombia y también trajimos grupos de allá. Así vieron cuánta riqueza hay en nuestra cultura, donde quiera que nos encontremos. Ese fue nuestro granito de arena. No era bailar por bailar, nos organizamos para tener mayor conciencia de nuestros derechos y mostrar nuestra cultura como lo importante que es (Bolaños 2016).

La agrupación Angara Chimeo fue conformada en sus orígenes por mujeres afroecuatorianas vinculadas a las juntas barriales, a los procesos organizativos emergentes en el contexto nacional y a una concepción de la danza como práctica social de identidad.

Las prácticas dancísticas integraban el conjunto de mecanismos de expresión de unas corporalidades afrofemeninas en defensa de su integridad como sujetos de derecho y fuente de reafirmación, unidad y creatividad. El grupo creció progresivamente hasta integrar un promedio de 35 personas –hombres y mujeres–, consolidando un proceso de formación cultural con un grupo infantil en la comunidad del Chota. Finalmente –con una mayor gestión de recursos– los músicos se integraron a los ensayos en la ciudad.

Como complemento a su actividad pedagógica e investigativa, y con el fin de obtener mayores recursos, realizaban presentaciones en fiestas barriales, en las Fiestas de Quito, en hoteles, en eventos sociales de las comunidades mestizas e indígenas, así como en los colegios y escuelas. El colectivo estuvo activo durante más de 10 años, clausurando como organización ante la progresiva desintegración de sus miembros avocados a ejercer otros roles como madres y padres de familia, trabajadores, etc.

Si bien el grupo cesó su programa como colectividad, la maestra Luzmila Bolaños continúa activa en los terrenos de la danza y el activismo social. Actualmente pertenece a diversas redes de mujeres, entre ellas la Coordinadora Nacional de Mujeres Negras del Ecuador -CONAMUNE-. Ha continuado su legado mediante la conformación de la Escuela de Formación Cultural Afrocumbayá en el sector norte de Carapungo, promoviendo el aprendizaje de las prácticas dancísticas afrochoteñas en colegios, universidades y el asesoramiento a nuevas agrupaciones. Ha dictado innumerables charlas y talleres sobre los saberes ancestrales y las tradiciones afroecuatorianas y dice sentirse orgullosa de que su formación haya sido de la mano de los procesos organizativos y su universidad haya sido la comunidad del Valle del Chota.

Ha complementado su formación con el conocimiento de las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas y mestizos, como lo hizo en la Escuela Yurarina y, muy a pesar de su énfasis la necesidad de preservar lo tradicional-ancestral por fuera de los ingentes cambios que se promueven con la idea de la innovación, ha realizado intercambios en danza contemporánea y ballet clásico, Actualmente se ha adentrado en el conocimiento de la medicina ancestral (Bolaños 2016). Su conocimiento de la bomba ha sido forjado durante décadas de trabajo y su trabajo y visión de esta práctica dancística trasciende en la actualidad el enfoque técnico o meramente coreográfico:

Antes a la mujer que se le caiga la botella de la cabeza tenía que pagar con trago. El reto era no botar la botella. De ahí es que se habla del equilibrio de fuerza y mando “Yo como mujer yo mando aquí en esta área”. Por eso es que las mujeres afro somos altivas pero siempre con ese respeto hacia el otro. De ahí se van creando diversas formas de bailar. Yo trato de mantener la esencia de como a mí me enseñaron mis abuelas. Larga es mi lucha, larga es mi lucha porque por lo menos se mantenga la esencia del legado cultural ancestral, porque los grupos de ahora son renuentes, dicen que hay que renovarse y van abandonando. Yo sigo enseñando. Tu cuerpo tiene una conciencia cuando está en movimiento, no es danzar por danzar, hay que saber por qué se usan estos colores, cuáles son sus significados, porque se combinan así, etc. (Bolaños 2016).

Es así que a partir de las tradiciones rítmicas y dancísticas afrochoteñas ha canalizado una propuesta integral de formación en danza, donde el baile de la bomba

es contemplado como el arte del equilibrio en el sentido amplio de la expresión. Según su concepción, se baila la bomba desde el interior, como un desafío, que es parte del equilibrio no solamente de mantener la botella en la cabeza, sino del equilibrio que debe obtenerse después del dolor y el sufrimiento provenientes del legado de la esclavización. Aquel equilibrio que fortalece y reconstituye al ser: “La bomba es la danza del desafío” (Bolaños 2016).

Capítulo segundo

Encarnando la teoría: Un horizonte para la comprensión de los orígenes y alcances de los Estudios culturales en danza

Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican.

Michel Foucault

En este capítulo nos ocuparemos de realizar un análisis categorial referente a la historia de las ideas que han imperado en relación con los modelos teóricos sobre los cuerpos y las corporalidades, destacando en aquellas culturas corporales provenientes de contextos no-hegemónicos y en disputa con los postulados de la modernidad estética. De igual manera, se expondrán los principios metodológicos en torno al surgimiento de los Estudios culturales en danza como un nuevo escenario para la investigación de estas culturas corporales así como del cuerpo como sujeto político y sus inter-subjetividades.

Se establecerán los principios metodológicos y el acervo conceptual para hablar de una cultura política de las prácticas dancísticas en los grupos artísticos afroecuatorianos, así como de su influencia como procesos organizativos vinculados al movimiento social afroecuatoriano en el contexto de creación de estrategias de empoderamiento desde y por el cuerpo, concebido como sujeto de los saberes encarnados y ejecutor de prácticas de resistencia frente a las estructuras sociales alienantes y cosificadoras.

Estas prácticas corporizadas conscientes, como veremos, se inscriben en la matriz de los métodos de organización desde un cimarronaje cultural decolonial y una agencia política de las corporalidades en la danza como dispositivo de afirmación simbólica de las identidades racializadas.

II.I. Teorías, modelos y enfoques de cara a la pregunta por el cuerpo en la Modernidad. Corporalidades fronterizas y contra-hegemónicas

Las teorías, modelos y enfoques que se han desarrollado en el ámbito de las ciencias sociales relacionadas a la pregunta por el cuerpo y la corporalidad se caracterizan, entre otras cosas, por su relativamente tardía aparición en los escenarios de discusión académica e investigación científica. El dominio de la racionalidad individual desencarnada que representa la perdurable influencia del dualismo cartesiano emerge entre las causas de este aislamiento epistemológico y conceptual.

Es preciso señalar aquí que no constituye el objetivo de este apartado elaborar una discusión ampliada y rigurosa sobre el nacimiento del dualismo, del pensamiento cartesiano o de las diversas corrientes filosóficas y epistemológicas originadas bajo su influjo, considerando la vasta bibliografía que existe sobre el tema, me centraré en aquellos elementos más oportunos para una mejor apreciación del campo académico en el que se inscribe el presente trabajo de investigación, así como de los presupuestos teórico-metodológicos que lo gobiernan.

En efecto, aquello que se nombra en la actualidad como dualismo, aunque se ofrece como una sólida unidad categorial, en realidad refiere a una diversidad de concepciones que van desde el reputado desprecio por el cuerpo en el pensamiento platónico a una parcial reconciliación en la que *el pensamiento jamás puede producirse sin el cuerpo*³. Posteriormente, con el auge de las filosofías cristianas representadas en el pensamiento de San Agustín, si bien se reitera en la fuerte oposición entre la carne y el espíritu, la naturaleza corporal en sí misma no se concibe como el origen de los vicios del alma, de manera que el cuerpo no representa la esencia del mal o el pecado o la cárcel del alma, siendo que, desde esta perspectiva, aún puede ser redimido en la encarnación irrevocable del espíritu en la carne, bien se dé en la vida terrenal o mediante la resurrección. (S. Citro 2011).

³ Me refiero en este punto a las diferencias entre el pensamiento platónico y el aristotélico. Para Platón “Mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos”. Por otra parte, Aristóteles, aunque persiste en enfoque dualista, reconoce en su obra el lugar del cuerpo: “La función, que parece más propia del alma, es pensar; pero el pensamiento mismo ya sea una especie de imaginación, o ya no pueda tener lugar sin la imaginación, jamás puede producirse sin el cuerpo” (S. Citro 2011).

Vemos así una concepción en donde la carne es inalienable de la persona, lo cual da soporte a una comprensión más amplia del misterio del cuerpo de Cristo y la comunión eucarística presente en la tradición judeo-cristiana.

En lo que concierne al surgimiento del pensamiento cartesiano en el siglo XVII, es preciso señalar que en la duda metódica como instrumento privilegiado de indagación opera una desantropomorfización del mundo que constituye la base del pensamiento filosófico en las ciencias modernas. En la distinción entre la *res cogitans* y la *res extensa* se presenta una concepción del cuerpo como máquina, concepción que ha de regir de manera hegemónica en las ciencias médicas e incluso en las ciencias sociales.

Más aún, la apropiación y la divulgación privilegiada del pensamiento cartesiano en la modernidad se ha producido de forma diversificada y conflictiva, por tanto, lo que se pretende acentuar aquí es el predominio de una tendencia epistemológica como fundamento del pensamiento moderno occidental, ciertamente destacando que co-existen en su interior distintos modelos que en muchos casos escapan del influjo de la dualidad, o por lo menos proporcionan una mirada crítica de la misma. Para ejemplificar lo anterior, Silvia Citro (2011) nos refiere un significativo aunque todavía ignorado encuentro epistolar:

La pregunta por cómo se produce la acción de la *res cogitans* o alma sobre el cuerpo, y por la misma “extensión” del alma, fue planteada a Descartes por una mujer, mucho menos conocida que él: la erudita y también soltera princesa Isabel de Bohemia, a partir de un intenso intercambio epistolar que iniciaron el 16 de mayo de 1643 y que continuarán hasta 1649. Una de sus tantas preguntas, por ejemplo, fue: “¿Cómo el alma humana (ya que no es más que una sustancia pensante) puede llevar a los espíritus del cuerpo a producir acciones voluntarias?” (Citado por Salmerón Jiménez, 2009). Ya en su primera respuesta, Descartes reconoce a Isabel la “agudeza” y la “justeza” del problema que le plantea, al cual no se había dedicado antes pues su “principal objetivo consistía en probar la distinción que hay entre el alma y el cuerpo” (...) Un año antes de su muerte, Descartes escribe el Tratado de las pasiones del alma, en donde sostendrá que “el alma está verdaderamente unida al cuerpo” y, desde un cierto retorno a las posturas naturalistas, intentará definir un alma orgánica, “asentada principalmente en la glándula pineal” en el centro del cerebro, cuyas “pasiones” recorrerán el cuerpo, en tanto “son causadas, mantenidas y fortificadas por un movimiento de los espíritus” animales que transitan por nuestros nervios y sangre (Descartes, 1989 [1649]:99). (S. Citro 2011).

Hechos como éste develan cuán problemático y ambiguo ha resultado el posicionamiento del pensamiento europeo como modelo hegemónico en la constitución de las formas de conocer y abordar la pregunta por el cuerpo en la modernidad. Ahora bien, resulta evidente que la indagación por el lugar del cuerpo en la conformación del saber ha estado siempre presente y que su aparente olvido, desvalorización y demonización corresponde más bien a discursos de poder que han operado históricamente como formas de disciplinamiento, modelación y control de las estructuras sociales.

Como en el caso de la filósofa Isabel de Bohemia (1643) que confrontó imaginarios y creencias que, pese a su aparente carácter erudito, le resultaron vagos e imprecisos, son notables las contribuciones que han rechazado el advenimiento de modelos de conocimiento fundados en principios interesados o en falsas preconcepciones. No es de extrañar entonces que dichas contribuciones sean tenidas como menores o periféricas cuando en verdad han pretendido ser contra-hegemónicas.

En lo que atañe a la configuración de un campo específico que de manera sistemática elabore presupuestos y teorías en torno a la pregunta por la corporalidad en las ciencias sociales, resulta imprescindible citar la figura del sociólogo francés Marcel Mauss quien en 1936 inaugura una serie de conferencias desde lo que define como las técnicas corporales⁴, retomando su propia experiencia en la cotidianidad para dar lugar al análisis del lugar del cuerpo como totalidad. Es así que propone, de manera anticipada en el ámbito de la academia francesa, un estudio de las técnicas del nacimiento y la obstetricia, del desarrollo del cuerpo en la infancia y sus aspectos relacionados con la crianza, la alimentación y el contacto materno, así como las relacionadas con el sueño, la actividad física deportiva y el movimiento en la danza.

Uno de los aportes más relevante de Mauss (1936) consiste en haber llamado la atención sobre el carácter culturalmente construido de aquello concebido como natural en lo que concierne no solo al movimiento humano sino a sus sistemas y

⁴ “Denomino técnica al acto eficaz tradicional (ven, pues, cómo este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El hombre se distingue fundamentalmente de los animales por estas dos cosas, por la transmisión de sus técnicas y probablemente por su transmisión oral” (Mauss 1979).

montajes simbólicos. Desde su perspectiva, “la posición de los brazos y manos mientras se anda constituye una idiosincrasia social y no es sólo el resultado de no sé qué movimientos y mecanismos puramente individuales, casi enteramente físicos” (Mauss 1979), de manera que ofrece una relectura de la idea social del *habitus*, enfatizando en la forma en que varían no por efectos de una acentuada individualidad sino como producto de las transformaciones sociales y del influjo de la educación, las reglas de urbanidad e incluso la moda:

Hay cosas, pues, que nosotros consideramos hereditarias y que, en realidad, son de orden fisiológico, psicológico o social. Determinadas formas de algunos tendones y huesos responden a una determinada forma de estar de pie y de pararse. Todo esto está claro, con este procedimiento no sólo se pueden clasificar las técnicas, sino que además se clasifican según la edad y el sexo. (Mauss 1979)

Asimismo proporciona una sólida crítica a la manera en que se acentúa la distancia entre las disciplinas al interior de las ciencias sociales, llegando incluso a sugerir modos de interdisciplinariedad como manera eficaz de ofrecer respuestas integrales a los enigmas de la corporalidad:

Yo he llegado a la conclusión de que no se puede llegar a tener un punto de vista claro sobre estos hechos, la carrera, la natación, etc., si no se tiene en cuenta una triple consideración, en lugar de una única consideración, ya sea física o mecánica, como puede serlo una teoría anatómica o fisiológica del andar o que por el contrario sea sociológica o psicológica, lo que hace falta es un triple punto de vista, el del «hombre total». (Mauss 1979).

Si bien el gran logro de Marcel Mauss (1936) consistió en promover la construcción de un sistema general para analizar diversos aspectos de la corporalidad bajo un triple enfoque fisio-psico-sociológico, su trabajo en el ámbito de la sociología descriptiva reproduce buena parte de las concepciones dualistas que afirman la superioridad de la llamada civilización europea sobre las “razas primitivas”, por demás, su definición del cuerpo no supera la concepción mecanicista tan arraigada en el dominio de las ciencias. Al proponer una explicación de lo que denomina *la educación de las razas*, moviliza presupuestos basados en un orden

natural que asume la preeminencia de la cultura occidental sobre las culturas no-europeas. He aquí un ejemplo de ambas presunciones:

El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo [...] la educación de la vista, de la marcha, de subir, bajar y correr consiste especialmente en la enseñanza de la sangre fría, la cual es fundamentalmente un mecanismo de demora, de inhibición de movimientos desordenados; esta demora, esta inhibición de movimientos desordenados, permite a continuación una respuesta ordenada de movimientos coordinados dirigidos a la finalidad elegida. La resistencia a la emoción que invade es algo fundamental en la vida social y mental, y permite clasificar a las sociedades, separando a las primitivas, según sus reacciones sean más o menos bruscas, irreflexivas e inconscientes o por el contrario aisladas, concretas y dirigidas por una conciencia clara. (Mauss 1979).

Esta postura por la que el autor pretende sistematizar formas culturales basándose en la idea de la 'resistencia a la emoción' no es novedosa y no se encuentra aislada del conjunto de concepciones etnocéntricas que impregnaron disciplinas como la antropología y la sociología desde sus comienzos. Mauss, como uno de sus cultores más renombrados, no logra escapar de su contexto y activa una de las creencias más extendidas a lo largo del siglo XIX y XX: aquella por la cual las sociedades europeas se muestran como refinadas y cultivadas en el candor de la ciencia, la filosofía, el arte y las buenas costumbres, mientras que la no-europeas son imaginadas como bárbaras, tribales, de conductas irrefrenables y fundamentalmente sanguinarias y libertinas.

Es en parte por este hecho que es posible comprender el surgimiento de la etnología y las disputas por su aceptación en las ciencias sociales. La etnología era considerada en este contexto como la disciplina apropiada para el estudio de estas llamadas razas primitivas, siendo por esto desvalorada en comparación con la antropología e incluso con la sociología, esta última considerada del dominio de la cultura europea occidental por excelencia. Esta oposición, de hecho, sigue operando en la actualidad aún en escenarios no académicos y fundamenta en su conjunto el racismo científico.

Por otra parte, para una comprensión amplia de los estudios sobre la corporalidad en el contexto de las ciencias sociales, es preciso mencionar que los

avances más significativos se han producido en el terreno de lo que ha dado en llamarse Antropología del cuerpo. A pesar de que el campo de la etnografía albergó significativos estudios sobre el simbolismo corporal en distintas culturas no-occidentales, la antropología del cuerpo ha podido consolidarse como un campo autónomo en las ciencias sociales gracias a las investigaciones de John Blacking (1971), Mary Douglas (1973) y Victor Turner (1987).

Así las cosas, no es posible discernir la amplitud y el impacto generados por la aparición de la antropología del cuerpo sin mencionar la influencia generada desde la corriente fenomenológica, en donde conceptos como *antropología de la experiencia cercana* o *etnografía de la experiencia* denotan ya de por sí la influencia particular del filósofo Maurice Merleau-Ponty. Estas interacciones entre corrientes y enfoques dan como resultado la implementación de la categoría de *embodiment* como un paradigma de orientación metodológica en donde el cuerpo se concibe como el sustrato existencial de la cultura y no un simple objeto hecho para pensar: el cuerpo como sujeto necesario para ser (Csordas 2011).

Con el término *embodiment* se significa que la experiencia encarnada constituye el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural, se produce así una toma de conciencia del cuerpo como locus de las prácticas sociales donde el *cuerpo vivido* constituye un punto de partida metodológico y no un simple objeto de estudio. Sin embargo, no se puede dejar de mencionar la fuerte tensión producida entre esta aproximación fenomenológica y el enfoque semiótico: el cuerpo desde el enfoque semiótico-textual es representación, mientras que desde la perspectiva fenomenológica es entendido como *ser en el mundo*.

Estas perspectivas han provocado constantes debates en el ámbito de los estudios sobre la corporalidad, generando posturas que acusan a los enfoques semióticos de afirmarse en visiones mecanicistas de un cuerpo al servicio del pensamiento, llegando a concluir que el significado no puede ser reducido al signo y por tanto la unión de lo corporal en lo semántico es empíricamente insostenible. Por su parte, aquellos autores más cercanos al enfoque semiótico-textual acusan a las corrientes fenomenológicas de ambiguas e imprecisas, remarcando su falta de rigurosidad metodológica y su tendencia al “collages” conceptual. (Csordas 2011).

No obstante la distancia que se ha producido entre ambas perspectivas, vale anotar que en el dominio de las corrientes fenomenológicas se han producido importantes aportes en torno a una descripción rigurosa de aspectos de la corporalidad que aún en los enfoques semióticos no han tenido lugar a la discusión, por tanto, vale destacar algunos de ellos, de cara a las preguntas y los objetivos planteados en la presente investigación. Tal es el caso del antropólogo estadounidense Michael Jackson (el antropólogo, no el cantante, vale anotar) que en una serie de publicaciones elaboró importantes conceptualizaciones de cara a la praxis corporal. En la más célebre de ellas *Conocimiento del cuerpo* (1989) apunta:

Desde un punto de vista existencial, podemos decir que las prácticas corporales median una realización personal de valores sociales, una comprensión directa de preceptos generales en tanto verdades perceptibles. Tal perspectiva es consistente con la tendencia a lograr el entendimiento a través de técnicas corporales, de proceder, a través de la conciencia corporal, a las habilidades verbales y las perspectivas éticas. El autodomínio corporal es entonces, en todas partes, la base para el dominio social e intelectual. (Jackson 2011).

Jackson (1989) parte de una visión en la que concibe al cuerpo humano como un sujeto en sí mismo, es decir, el cuerpo como un sujeto encarnado, por tanto, cuestiona el sesgo logocéntrico por el que las prácticas corporales terminan simbolizando algo que yace por fuera de ellas. Por tanto, sostendrá a lo largo de sus investigaciones que los significados de la praxis corporal no siempre resultan reductibles a operaciones cognitivas, por cuanto los movimientos corporales poseen sentido aún sin ser intencionales desde el punto de vista lingüístico.

De esta forma, el entendimiento de un movimiento corporal, dirá Jackson, no depende invariablemente de una explicación de lo que ese movimiento “quiere decir”, esto bajo la presunción de que el movimiento humano no simboliza la realidad sino que es la realidad en sí misma. Es así que desde este enfoque tratar la praxis corporal como un efecto de causas semióticas es, según él, tratar al cuerpo como una versión disminuida de sí mismo. (Jackson 2011). Estas distinciones resultan imprescindibles en el campo de la investigación en danza, como veremos más adelante.

Jackson, al igual que Marcel Mauss se interesa por las formas de uso del cuerpo o *les techniques du corp* resaltando que dichas técnicas están condicionadas por relaciones intersubjetivas, de tal forma que, por ejemplo, aquellas disposiciones de los cuerpos que se consideran como femeninas o masculinas son estratégicamente diseñadas e incentivadas en los ámbitos de lo privado y lo público y son elaboradas como mutuamente excluyentes, en lo que se refiere al contexto de la modernidad.

Tal vez uno de los trabajos más reconocidos en el ámbito de la antropología del cuerpo es el realizado por el sociólogo y antropólogo francés David Le Bretón (1990). En *Antropología del cuerpo y modernidad* Le Bretón detalla el panorama en torno al cual la antropología del cuerpo se ha configurado como un nuevo campo en las ciencias sociales. Aborda en sus investigaciones algunas de las prácticas, discursos, representaciones e imaginarios sobre el cuerpo ante el advenimiento de la modernidad, destacando el hecho de que muchas sociedades no-occidentales no distinguen entre el sujeto y su cuerpo (principio ya expuesto con relación a los planteamientos de la fenomenología) y haciendo notar que, en la concepción de la corporalidad en el mundo moderno, opera un principio de constante fragmentación que da lugar a estructuras que fomentan la división social y la no-correspondencia entre los principios internos y externos, por tanto, impera la necesidad de “poseer un cuerpo” y no de “ser un cuerpo”. (Le Bretón 2002).

Para Le Bretón, las concepciones actuales sobre el cuerpo, bien sea en el ámbito de las ciencias como en la vida cotidiana, son fruto del ascenso imparable del individualismo como ideal organizativo de las estructuras socio-culturales, nacido éste en el seno del pensamiento moderno-colonial positivista que promueve la dominación de la razón sobre la naturaleza y sus formas conexas. En esta medida, dirá Le Bretón que el cuerpo se constituye en signo de individuación y por tanto en el lugar de la diferencia. Más aún, la notable herencia dualista que impera bajo este régimen se ejemplifica en distintas técnicas de borramiento ritualizado del cuerpo como lo son la estigmatización del contacto físico o incluso los discursos amparados en la idea de liberación del cuerpo, insistiendo así en percibir la corporalidad como una realidad externa a la condición de existencia del sujeto (Le Bretón 2002).

En este sentido, la pretendida liberación del cuerpo constituye un enunciado típicamente dualista. En suma, el autor elabora un estudio amplio de las relaciones

entre las concepciones del cuerpo y la modernidad, dilucidando el camino que ha seguido el individualismo en la trama social y sus consecuencias sobre las representaciones otorgadas a la corporalidad: “la noción moderna de cuerpo es un efecto de la estructura individualista del campo social, una consecuencia de la ruptura de la solidaridad que mezcla la persona con la colectividad y con el cosmos a través de un tejido de correspondencias en el que todo se sostiene.” (Le Bretón 2002).

Por demás, la conformación de la antropología del cuerpo como campo autónomo de la antropología simbólica indica una intensa actividad de indagación alrededor de lo acontecido con las corporalidades en relación con la ciencia y los saberes biomédicos, la sexualidad, las identidades, el modelamiento y disciplinamiento de las subjetividades, el lenguaje simbólico y la diversas miradas y apropiaciones en el terreno inestable y cambiante de la cultura. Dada la enorme amplitud de los aspectos que refieren a los estudios de la vivencia del cuerpo, el análisis aquí elaborado se centra en aquellos enfoques más destacados de cara a la concepción del cuerpo en el movimiento y la consecuente configuración de los estudios culturales en danza, como se verá a continuación.

Yvonne Daniel (2005), destacada artista-académica afroamericana intérprete de la danza e investigadora de los complejos culturales relacionados a las ritualidades afrocaribeñas, retoma la categoría de *embodiment knowledge* para establecer que es posible considerar la praxis dancística incluso más allá de su dimensión social, recabando en sus alcances como un sistema de memorias internas corporales e intersubjetivas. *Embodiment knowledge* o *conocimiento encarnado* corresponde a un método de conocimiento que deviene de un contínuum de experiencias corporales cotidianas ancladas a un conocimiento del cuerpo o *body knowledge* expresado en las prácticas dancísticas-rituales de las religiones afrocaribeñas de descendencia Lucumí y Yoruba (Daniel 2001).

Estas experiencias corporales son definidas como expresiones estético-espirituales integradas al performance de la danza como el vehículo esencial de la comunicación, la sanación físico-psico-cognitiva y el balance social y, a su vez, refieren un complejo de interacciones mutuales y de sabidurías incorporadas referentes a las creencias, las estructuras políticas y económicas, aspectos que superan el actual enfoque de la danza como práctica social:

Devotees within this and similar African American religious practices in Haiti, Brazil and the United States understand the function of dance performance as a primary vehicle for spiritual communication, physical healing and social balance. Through their bodies, they access and store music and dance scores. These scores, however, relate to belief, politics, and economics, and not simply to social relaxation (Daniel 2001).

De este modo, el *embodiment knowledge* es definido por Daniel (2005) como un método de aprendizaje, un sistema múltiple de sabidurías espirituales fundadas en el conocimiento del cuerpo y expresados en la práctica dancística, denominado como *conocimiento del cuerpo en los saberes dancísticos* o *Body knowledge of knowing throw dancing* (Daniel 2001). Nos encontramos así ante el *conocimiento encarnado*, un complejo físico-cognitivo-emocional de sabidurías espirituales fundadas en las técnicas corporales de la danza-ritual. Sus investigaciones sobre las prácticas dancísticas rituales afrocaribeñas y de la diáspora han hecho posible considerar el performance de la danza como un eje constitutivo en las prácticas de salud social comunitaria: un conocimiento físico/cognitivo/emocional/espiritual fundado en conocimiento del cuerpo a través de la danza –*dance behavior*- (Daniel 2001).

El cuerpo vestido de memoria devela una composición de gestos codificados y secuencias de movimiento en un rango de respuestas kinestésicas que transforman el cuerpo emotivo en un cuerpo devocional que constituye una experiencia espiritual:

In the dance practices of Yoruba/Lucumí/Santería, the physical body becomes the social body, both the repository of knowledge from the collective memory of a variety of African ethnic groups, and the sensitized reactor of modern transnational culture. The body is dressed in memory and spiritual clothing while in performance, it drinks of archaic chants and ancient rhythms as well as from synthesized and electronic sound concoctions. This body is fed by organic movements of old as well as by particularized contemporary gestures, until it generates a power within that is capable of the transformation of the self and others (Daniel 2001).

En consecuencia, la tríada de la actividad dancística integra el sentimiento vocal, el sonido instrumental y los movimientos corporales, destacando así un modelo de complementariedad entre los sentidos del gusto, el olfato, el tacto, la vista y el oído. En este modelo de complementariedad convergen principios de cooperación y reciprocidad entre las distintas entidades vivas de la naturaleza cósmica. Emergen así en las prácticas dancísticas rituales de ascendencia africana

diversos modelos de afinaciones simbólicas que vivifican la cohesión social. Un ejemplo de ello, como destaca Daniel (2001) lo encontramos en la transformación de la materia vegetal en los instrumentos percutivos y aún en la actividad corporal como fuente de interacciones rítmicas.

Julio Cesar de Tavares (2012) por su parte, propone la categoría de *resistencia negra y saber corporal* desde el estudio exhaustivo de las prácticas corporales en la capoeira que, en el contexto de la colonización portuguesa en Brasil, deviene en la síntesis y proyección de las instituciones negras anticolonialistas. Sus investigaciones en la capoeira demuestran que esta práctica corporal constituye la herencia de la principal táctica de lucha introducida para el combate contra la esclavitud y la colonización, así como en una fuente de preservación del cuerpo contra el permanente proyecto de domesticación y aniquilación, en un contexto en el que el cuerpo productivo ha sido secuestrado del cuerpo comunitario (de Tavares 2012).

Destaca en sus aportes teórico-conceptuales diversos elementos ligados a la estructura integral de la práctica dancística de la capoeira que identifica como *saberes corporales* provenientes de una *cultura corporal* autónoma. En los elementos que integran este modelo de conocimiento sobresalen el de la *corporalización verbal*, es decir, la práctica de la capoeira como reflejo de un discurso no-verbal predominantemente corporal integrado a una poética no verbal que revela una identidad del cuerpo cosmocéntrico en el que converge una dimensión temporal amplia del tiempo orgánico, el tiempo histórico y el tiempo cósmico:

Entende-se o corpo como sendo um campo magnético de unificação de forças, para onde convergem toda a ação cotidiana e toda percepção cósmica. Isto lhe dá a característica de um sítio arqueológico que detém, arquivado nos seus gestos e hábitos cotidianos, as informações de situações dramáticas e dramatizadas, através da força de sua ação gestual (de Tavares 2012).

Se establece así un modelo contra-hegemónico de organización colectiva que constituye un saber del mundo inscrito en el cuerpo desde donde acontece una acción directa de producción de presencia. De modo que el complejo de movimientos corpóreos se encuentra impreso en los hábitos cotidianos y el saber corporal se instaure como un dispositivo de poder, de identidad y de pertenencia:

Passa o corpo a falar e a salvaguardar a memória do grupo por meio de modulações gestuais referidas às formas de vida no tempo espaço de origem. Passa o corpo a constituir o saber da comunidade e a perfazer-se como arquivo e como arma. Passa a fortalecer-se como um saber corporal.

Por fim, o que é saber corporal? É a possibilidade de constituição de uma enunciação gestual em prática discursiva, que se serve dos movimentose ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos elaborados a partir das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas. O vórtice do proceso em questão localiza-se na sincronização da condição de se estar.no-mundo, em estado consciente, com a consciencia da prática corporal situada no instante cotidiano e na interconexão com a dimensão cósmica que esta consciencia instituí (de Tavares 2012).

El saber corporal se instaura como modelo de agencia política del cuerpo manifiesto en las prácticas dancísticas de matriz africana. Su potencia radica en su capacidad de descubrimiento del cuerpo en la cotidianidad y de lo cotidiano en el cuerpo. En este sentido, la cultura corporal emerge como el conjunto de prácticas kinestésicas que configuran una identidad corpóreo-gestual y una capacidad de percibir, captar, procesar, recalcar, decir, sentir, trabajar y enunciar mensajes por la vía del cuerpo (de Tavares 2012).

Jane Desmond (1997) es una antropóloga norteamericana especialista en estudios de performance y Estudios de la Mujer que actualmente se desempeña como catedrática en la Universidad de Illinois. A través de sus investigaciones ha logrado una importante contribución al campo de los estudios culturales en danza, al integrar los elementos metodológicos de la Teoría Crítica para ofrecer nuevas perspectivas que superen los enfoques técnicos o del estudio de coreografías, privilegiando así una mirada de la danza como práctica social, a partir de lo cual se establecen ejes de análisis referentes a fenómenos como los estereotipos sociales, los lugares de enunciación, la identidad y la representación. Esta autora propone un acercamiento no canónico a las prácticas dancísticas, cuestionando incluso los modelos privilegiados por la historia del arte y la estética occidental.

Es así que abre el campo de los estudios culturales a las cuestiones de la kinestesia, la semiótica y los estudios sobre el movimiento humano. Posiciona una mirada sobre los textos corporales *-bodily texts-*, integrando en sus investigaciones los aspectos sociales de la danza, el performance teatral y los movimientos ritualizados, con el fin de comprender de manera más amplia la forma en que las identidades sociales son modeladas y negociadas a través de los movimientos corporales.

De esta manera traza cambios históricos y geográficos en los complejos sistemas kinestésicos y estudia de manera comparativa los sistemas simbólicos basados en la lengua, la representación visual y el movimiento. Debate sobre aspectos como la alta cultura y la cultura popular, cuestionando la forma en la que se privilegian los productos de la cultura visual en detrimento de los lenguajes kinestésicos

En su trabajo, Desmond (1997) integra en sus análisis una perspectiva de género y raza, desarrollando debates en torno a las identidades nacionales y al rol de las mujeres y de los grupos étnicos no-hegemónicos implicados en la categorización de las formas artísticas en contraposición a las danzas nativas folclorizadas. Desarrolla de manera central un enfoque interpretativo de la danza como performance de la identidad. A partir de una mirada a las translocaciones semánticas involucradas en la transmisión de los estilos de danza, abre el debate sobre aspectos como la apropiación cultural. En suma, establece que el movimiento es un texto social primario –no secundario-, complejo, polisémico, en continua transformación; su análisis se presta para marcar la producción de identidades de género, raciales, étnicas, de clase, de nacionalidad, de edad, de enfermedad o salud, etc. (J. Desmond 1993-1994).

Simultáneamente se deben mencionar los estudios realizados en antropología de la danza por parte de Judith Hanna (2000), quien realiza aportes sustanciales para la consolidación de los estudios en danza como un área de dominio propio dentro de los estudios culturales como campo renovador en la comprensión de las distintas manifestaciones socioculturales. Sus investigaciones privilegian el lugar de la experiencia corporal -lo que pasa por el cuerpo, lo que comprendemos sólo a través del movimiento, de la sensorialidad- para cuestionar la invisibilización y el aislamiento de que han sido objeto la danza en relación con la pregunta por el cuerpo, como formas de conocimiento sometidas al ostracismo cuando no a la dominación que elabora cuerpos disciplinados y adiestrados.

De esta forma se han construido diversas metodologías de investigación en danza que reconocen el lugar de la experiencia en un contexto en el que se impone el paradigma moderno de representación que privilegia el sentido de la vista sobre los demás sentidos y subestima la posibilidad de conocer desde el cuerpo en movimiento. (Gamba 2014).

En tal sentido, estas investigaciones logran identificar procesos culturales que desde las décadas de los años 70's y 80's posicionaron nuevas prácticas dancísticas, nuevas maneras de pensar e interpretar la danza y, en los ámbitos académicos, nuevos debates epistemológicos sobre las formas canónicas de legitimación del conocimiento. Es en este contexto de cambio cultural que destacan las investigaciones en antropología del cuerpo y los estudios culturales en danza, dado que se han ocupado de la construcción social de las corporalidades y su valoración en la vida sociocultural:

Los primeros estudios resaltan como factor fundamental la posibilidad de repensar las categorías de representación en y a través de la danza y rescatar el lugar de ésta como práctica social. Para ello, me parece fundamental rescatar lo que señala Carlos Pérez Soto sobre el hecho de que la danza históricamente ha sido una práctica social por excelencia, antes de su instauración moderna “al rango de práctica artística”, que nos hace proyectar nuestros usos actuales sobre los pueblos del pasado. (Gamba 2014).

Hasta este punto es posible apreciar la preponderancia de las investigaciones cursadas desde la antropología del cuerpo y los estudios culturales en danza que a partir de los 90's cobran una mayor apertura y solidez en la teorización de la danza por fuera de las descripciones, narrativas y evaluaciones puramente estéticas o de estudios autor-obra. Situándose así en una perspectiva que integra el debate sobre el poder social dentro de la danza y la capacidad de agencia de la corporalidad. De tal forma que no se privilegian los discursos sobre el cuerpo sino los discursos de y desde los cuerpos. (Gamba 2014).

Ahora bien, cabe preguntarse ¿Cuál es el panorama correspondiente a la antropología del cuerpo y a los estudios culturales en danza en Latinoamérica y, más aún, en la región? El grupo de trabajo sobre Antropología del cuerpo de la Universidad de Buenos Aires (UBA-Argentina), la Red de Antropología del Cuerpo y la Asociación Latinoamericana de Sociología y Antropología cuentan como los escenarios académicos interinstitucionales que mediante distintos procesos de investigación, formación y creación artística han dinamizado y promovido los estudios sobre las corporalidades en el continente. Se destacan el Congreso del Cuerpo Descifrado que se realiza en México desde el año 2003 así como el Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, ambos organizados por los miembros de esta red latinoamericana de

investigadores que reúne cerca de 10 universidades de Argentina, Brasil, México, Colombia y Perú, principalmente.

Esta dinámica de investigación se caracteriza por una diversidad de perspectivas teóricas y metodológicas sobre los cuerpos y corporalidades en las culturas. Los ejes de estos estudios comprenden temas sobre la imagen y la representación del cuerpo a través de la historia, la corporalidad en el trabajo y la vida cotidiana, en la salud y las prácticas terapéuticas, en las políticas e instituciones, en las religiosidades, así como los relacionados con el movimiento corporal, el arte y el performance, la educación física, el deporte y la psicomotricidad. Son recurrentes los enfoques de género y sexualidad así como los de raza y etnicidad.

Todo lo anterior parece confirmar una fuerte y creciente dinámica de los estudios sobre corporalidad en nuestro contexto, sin desestimar que aún los campos de la antropología del cuerpo y los estudios culturales en danza se encuentran en proceso de consolidación y el desarrollo de lo que hasta hoy se ha ido construyendo cuenta con una data no mayor a 10 años. Entre las investigaciones más destacadas, resulta meritorio el trabajo de la antropóloga y bailarina Silvia Citro (2011) que en su compilación de *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* da cuenta del estado actual de las indagaciones en danza y corporalidad. Desde su visión teórica destaca cómo toda reflexión humana y toda escritura que intente plasmarla, se origina en experiencias sensorio-afectivo-cognitivas de cuerpos-en-el-mundo, haciendo así explícita su cercanía con los planteamientos de la fenomenología. Plantea la necesidad de “repensar críticamente las corporalidades desde la antropología y corporizar estéticamente los pensamientos desde la danza”. (S. Citro 2011).

Citro (2011) a su vez indaga en las prácticas, los movimientos corporales y la sensorialidad presentes en danzas tradicionales de los pueblos originarios del Chaco argentino, tobas y mocovíes. Denotando los contextos socioculturales y las dinámicas de intersubjetividad y construcción de identidades más allá de las representaciones y los significados atribuidos habitualmente a dichas expresiones. Es importante el modo en que la autora subraya en sus análisis cómo los cuerpos se encuentran tensionados entre la normalización y la personalización, la reproducción y la agencia, el disciplinamiento y el empoderamiento. La perspectiva que aporta como bailarina permite un enfoque enriquecedor, de mayor conciencia creadora, estética y de vinculación entre áreas del saber comúnmente aisladas, dada la

construcción repetida de la figura del académico como un ser pensante solidificado en el escritorio y desvinculado de su esencia corporal y de su subjetividad.

Todavía cabe señalar que en los trabajos de Silvia Citro (2011) se leen múltiples influencias teóricas provenientes de los estudios culturales en danza, entre ellos el de la académica norteamericana Adrienne Kaeppler (2003), quien cuenta con más de 40 años en los campos de la investigación antropológica, la etnología y la etnomusicología, dándose lugar como una de las más remarcadas influencias en el área.

Kaeppler (2003) cuestiona de manera bastante anticipada el hecho de que el concepto cultural que denominamos danza dista mucho de ser universal, indicando que la elaboración de ésta como expresión artística en Occidente es fruto de un contexto propio que en ningún caso puede asimilarse como global, de tal forma que en la primacía de la danza concebida desde la llamada alta cultura se leen tensiones políticas y de dominio colonial. (Kaeppler 2003). En su enfoque de la danza explora el estilo relacionado con la estructura, la forma y los contenidos sociales: “La danza puede considerarse como un “artefacto cultural” –una estructura cognitiva- que existe dentro de una relación dialéctica con el orden social. Estas relaciones entre danza y orden social se modelan constantemente” (Kaeppler 2003).

Otras de las investigaciones destacadas en el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos en danza comprenden aquellas llevadas a cabo por el Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín – UNSM Argentina. Su directora, María Julio Carozzi (2011) ha promovido modelos de etnografía de la danza en la ciudad, mostrando la variedad de prácticas-verbales y motrices y promoviendo la des-naturalización del movimiento en la danza que ha sido construido como un no-saber.

Muestra en su trabajo que las palabras están ligadas al movimiento y que la dicotomía que designa a la mente como origen de la palabra y el cuerpo como origen del movimiento es producto de la cuestionada vigencia del pensamiento dualista: “De tanto hablar sin movernos y de tanto movernos en silencio, tendemos a creer que palabra y movimiento provienen de “partes” diferenciadas del ser humano”. (Carozzi y otros 2011). De igual manera, Carozzi (2001) destaca el carácter etnocéntrico de la concepción de la danza como rasgo humano universal, previo al lenguaje y por tanto, ligado a las culturas primitivas como manifestación de su comportamiento natural, en

un escenario que muestra a la danza occidental moderna como la más avanzada o la menos natural.

II.I.I.- Agencia de las corporalidades 'negras': un enfoque transdisciplinar para pensar la danza e indisciplinar los cuerpos afrofemeninos

Para quebrar el hábito de usar un modelo de comunicación lineal a fin de entender la praxis corporal, es necesario adoptar la estrategia metodológica de tomar parte sin motivo ulterior y de ponerse uno –literalmente- en el lugar de otra persona: habitar su mundo.

Michael Jackson

La finalidad del presente capítulo es realizar una descripción detallada de las perspectivas metodológicas empleadas en el transcurso de la investigación, así como la elaboración de un panorama con respecto a la historia de conformación y los principios que orientan la actividad del colectivo Casa Cultural Ochún. El objetivo del presente capítulo es reflexionar sobre los alcances de pensarse un modelo propio para la interpretación de la agencia de las corporalidades afrofemeninas en relación con la danza.

Es así que resultan innumerables las teorías, los saberes y las prácticas socioculturales que indagan en la pregunta por la corporalidad. Son diversos los enfoques que han marcado una ruta de análisis vigente hasta hoy, e incluso algunos de ellos gozan de un mayor renombre a causa del privilegio epistemológico que ampara a las disciplinas más consagradas ante el advenimiento de la modernidad concebida ésta como el advenimiento del racionalismo universalista y la razón dominadora y violenta gestada en el proyecto hegemónico eurocentrado que se instala en la idea de la voluntad de poder y la falacia eurocéntrica y desarrollista (Dussel 1992).

En este sentido, indagar en el cuerpo o sobre el cuerpo es encaminarse ingenuamente en un campo abierto, sembrado de minas antipersona: las sendas pueden mostrarse apaciblemente rectas, sinuosas, espiraladas, circulares, pero el peligro de pisar en falso sobre un prejuicio racial, un estereotipo, un simple convencionalismo o una concepción dualista es inminente y amenaza constantemente con desmigajarnos y luego entregarnos por partes a diferentes áreas de especialistas, de manera que no habrán más que porciones fatigadas tartamudeando en nombre de un cuerpo ya inexistente.

Lo anterior no pretende deslegitimar ni abdicar por completo de los métodos más glorificados por la ciencia moderna occidental ni las ciencias sociales, tampoco de las disciplinas que al interior de éstos han logrado la apropiación de conocimientos específicos sobre los cuerpos y las corporalidades, sin embargo, sí es intencional el propiciar una mirada crítica que atienda con lupa por lo menos algunos de los presupuestos más naturalizados, con el fin de evitar una caída angustiosa en enunciaciones cómodas y regímenes de verdad que amparan mezquinamente el dominio de unos cuerpos sobre otros.

Es así que ante tal proliferación de perspectivas que narran desde sus propias ópticas un saber sobre el cuerpo, he optado como investigadora y en rigor del enfoque metodológico y de los objetivos que demarcan esta investigación, partir de una experiencia vital ostensiblemente inscrita en el cuerpo, esta es: la marca racial y la racialización que operan en las subjetividades de todas aquellas personas que hemos sido nombradas, nos hemos renombrado y hemos intentado resignificarnos como personas ‘negras’⁵ y/o afrodescendientes. Las preguntas que operan como detonante a lo largo de esta investigación han tenido como objeto inducir a una reflexión sobre cuáles son las concepciones, los significados y los sentidos otorgados a los cuerpos objeto de la marca racial, es decir, cómo operan los mecanismos mediante los cuales los cuerpos racializados cobran diversidad de apreciaciones y apropiaciones; cómo emerge la auto-representación al interior de estos procesos de significación y, en esta medida, considerar si es o no posible hablar de saberes y memorias propias afirmados desde la particularidad que otorga la vivencia de esta condición racial fijada en los cuerpos.

⁵ A lo largo de esta investigación los términos negro/a, negros, raza negra y sus asociados aparecerán siempre en comillas simples (‘’) como un intento por desnaturalizarlos y poner en cuestionamiento permanente los efectos que ha provocado su asimilación y aceptación pasiva. En el transcurso de la presente investigación intentaré mostrar que aquello construido estratégicamente como lo negro, es producto de una invención social en los procesos de dominación colonial que gestaron un sistema de clasificación racial ubicando a los africanos y sus descendientes (así como a otros grupos étnicos) en la base de las relaciones de poder, centradas en la explotación y la usurpación de la condición humana. Defiendo así la idea de que ‘lo negro’ es una construcción histórica-discursiva y no una condición natural, aunque sí naturalizada por los discursos científicos, etnológicos, antropológicos y demás. De acuerdo a lo anterior, el uso de dichos términos en comillas simples, sirve al propósito de evidenciar que corresponden más a una categorización propia del sistema mundo colonial y no representan suficientemente los aspectos biológicos, culturales, políticos, sociales, etc., de las personas provenientes y descendientes de África que fueron secuestradas y sometidas a la esclavización bajo el dominio del poder colonial y que aún hoy viven los efectos de la racialización en sus propios cuerpos y en su vida cotidiana. De esta forma señalo que las veces en que estos términos aparezcan sin comillas simples se debe a una apropiación y reivindicación suficientemente aceptada, proveniente de un actor social específico.

Con respecto a lo anterior conviene subrayar que el colectivo Casa Cultural Ochún, comúnmente conocido como Casa Ochún, desde febrero del 2002 ha contribuido con un importante escenario para la investigación, la producción y la difusión de las músicas y danzas tradicionales afroecuatorianas. Ubicada en uno de los barrios de más alta densidad poblacional afro en la ciudad de Quito (Sector Carapungo), sobresale como un espacio alternativo de formación y de empoderamiento identitario a través del cultivo de las artes. Su labor se enfoca en la implementación de talleres de creación y producción artística principalmente en las áreas de danza, música y tradiciones orales afroecuatorianas, incursionando asimismo en otras como la producción audiovisual, las artes manuales y el diseño de confección (Ochún 2015).

Su fundadora, Rosa Mosquera, cuenta con más de 20 años de experiencia como bailarina, psicóloga, docente y activista. La Casa Ochún constituye el fruto de sus múltiples experiencias como mujer afrodescendiente vinculada al movimiento social afroecuatoriano. Ella misma define la actividad de la Casa Ochún como un proceso de refrescante visión innovadora contemporánea, fundamentada en el extenso bagaje de las costumbres y tradiciones afroecuatorianas (Ochún 2015).

Cabe destacar que la Casa Ochún se ha desempeñado de manera conjunta a otros procesos como el de la Red Cultural Afro, la Coordinadora Nacional de Mujeres Negras del Ecuador -CONAMUNE- y la Federación de Grupos Negros de Pichincha -FOGNEP-, vinculándose así a un proceso ampliado de organización social de cara a la incorporación de la etnicidad como fuente de identidad y afirmación social, política y cultural. No en vano su fundadora y actual directora insiste en que uno de los principios del colectivo se basa en la premisa de que las expresiones artísticas son también una forma de lucha social y política. (Ochún 2015). Esta cuestión será ampliada en el segundo capítulo de esta investigación que trata sobre las implicaciones políticas en el ejercicio de la danza dentro de la conformación de los procesos organizativos afroecuatorianos.

Es así como el marco de esta indagación por los efectos de la marca racial en las corporalidades y los modos de auto-representación y afirmación de los cuerpos en la danza, consideré el proceso de la Casa Ochún como un modelo de análisis sólidamente constituido y con los elementos necesarios para aventurarse a una comprensión sobre los modos en que, al interior de este colectivo, los cuerpos

femeninos redefinen, reconstruyen y reafirman su condición étnica, racial y de género a través de la danza.

Como una de sus matrices de trabajo en el área de danza, la Casa Ochún plantea la necesidad de dar a conocer la historia y las tradiciones afroecuatorianas como una estrategia para contraponer los efectos de la discriminación racial, de manera que se proyecte una imagen de la cultura afrodescendiente más allá de la esclavitud como trama común en la historia de las comunidades afroecuatorianas:

Al danzar para la vida y la paz el grupo Ochún tiene como objetivo bajar le alto porcentaje de discriminación racial, y gracias a estas manifestaciones culturales como la música, la danza y el canto la discriminación racial en la sociedad ha ido cambiando, ahora es posible ver cada vez más afro-ecuatorianos en posiciones y lugares en la sociedad ecuatoriana a los que antes no podían llegar. Así, poco a poco, han ido logrando en las últimas décadas el respeto y el reconocimiento de la sociedad ecuatoriana en general. (Ochún 2015).

No obstante la cita anterior refleja uno de los pilares de acción que fundamenta la actividad dancística en este colectivo, de manera progresiva iremos develando qué tan potente ha resultado su alcance en términos de hacer frente a la discriminación y al racismo en la ciudad de Quito y en términos más amplios de la lucha social por la reivindicación de derechos y de inclusión social de la población afroecuatoriana. Por el momento, y en virtud de lo anterior, destacamos la claridad y el vigor con el que se asume la danza como mecanismo de acción política y de influencia socio-cultural en un contexto marcado por una herencia colonial radicalmente opuesta al reconocimiento de la condición de humanidad y civilidad a los afrodescendientes.

Uno de los interrogantes más fuertes presente en el transcurso de los talleres sobre *Performatividades del saber* tenía que ver con la forma en que las bailarinas reinterpretan su condición racial a través de los ritmos coreografiados. Como miembros de la Casa Ochún e identificadas con el contexto social y cultural que en el que la institución se desenvuelve, estas niñas y jóvenes interpretan con gran destreza la danza de la bomba (Valle del Chota) y el bambuco (provincia de Esmeraldas). Su interpretación de estas danzas se realiza en términos de lo que su maestra y directora Rosa Mosquera denomina *fusión*, es decir, las danzas tradicionales son reformuladas bajo nuevos cánones, particularmente bajo el influjo de diversas técnicas de danza clásica, moderna y contemporánea (como la técnica Graham que se centra en el

trabajo de piso, de centro y de movimiento espacial; la técnica Cunningham que enfatiza en la posición vertical y la elegancia de la postura en brazos y piernas; la técnica Release para liberar tensión y promover la quietud y la concentración, etc.). Las niñas y jóvenes en su mayoría son nacidas en la ciudad de Quito, provenientes de familias que migraron desde hace varios años de los territorios rurales con el propósito de mejorar –según su perspectiva- sus condiciones de vida (Mosquera 2016).

Esto me llevó a querer indagar en ellas sobre sus formas de auto-identificación, teniendo en cuenta que sus experiencias de vida son diferentes de aquellas que tuvieron sus padres en sus lugares de origen y, asimismo, su apropiación de las danzas se da en medio de nuevas influencias provenientes de contextos modernizados y urbanizados. Es así que al indagar en ellas sobre cómo se identifican, hallé casi en todas una afirmación de su pertenencia étnica como negras y/o afroecuatorianas (M. Valencia 2016)

No obstante, su perspectiva sobre las implicaciones de pertenecer a este grupo étnico resultan ser un tanto indeterminada: el influjo de los discursos de la interculturalidad en danza al interior del colectivo así como sus propias experiencias de vida en contextos urbanos y bajo múltiples influencias, hace que su visión de la forma en que su condición racial determina sus vidas quede postergada a un segundo plano. Ellas asumen, en su mayoría, con mayor vehemencia su condición de bailarinas antes que su condición racial. Más aún, se auto-representan como artistas, artistas negras afroecuatorianas en todo caso: “creo que para nosotras la vida es diferente, tenemos más derechos, no hay tanta discriminación como en antes, siempre que seamos buenas como bailarinas nos va bien porque hay mucha competencia con otros grupos, lo que interesa es mostrar buen nivel y ser las mejores”. (M. Valencia 2016).

Es notable la influencia de los discursos modernos amparados en la competitividad y la auto-superación personal. En el transcurso de mi integración a las dinámicas al interior de la Casa Ochún vi con sorpresa cómo se tejen las rivalidades entre las bailarinas de este colectivo y las pertenecientes a otros grupos culturales afroquiteños como la Fundación Afroecuatoriana Azúcar o la Casa Yemayá.

Es probable que estas concepciones en relación con los efectos de la pertenencia identitaria, la labor artística y el antagonismo frente a otros procesos

culturales se deba a la corta edad de las bailarinas Ochún y su abulia por la formación política. Si bien su actividad dancística al interior del colectivo está relacionada con otros procesos en el ámbito de las organizaciones sociales afroecuatorianas, la intersección que han logrado hacer como jóvenes artistas con la cultura política está todavía en construcción.

Es así como en este proceso de indagación por la corporalidad, la racialización y la danza, fueron emergiendo estos diversos aspectos que dan cuenta de una visión común y de una forma de vivir e interpretar la actividad dancística como practica social y de identificación. Otro rasgo que caracteriza la actividad dancística al interior del colectivo y que emergió como aspecto importante en el desarrollo de los talleres tiene que ver con la apropiación de las danzas tradicionales para su reinserción en el ámbito de las presentaciones públicas.

La Casa Cultural Ochún lleva a cabo una actividad permanente tanto en formación como en socialización con diferentes públicos en el Ecuador e incluso en otros países. Algunas de sus participaciones más destacadas se han realizado en el marco del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (versiones 2008 y 2014), el Encuentro Internacional de Mujeres Artesanas (Buenos Aires, 2008) y el Encuentro Afrolatinoamericano de Políticas Públicas en Salvador de Bahía (Brasil, 2010). Si bien en estos casos su presencia como grupo artístico se ve ligada a dinámicas de fortalecimiento en aspectos de la cultura política y la relación arte-sociedad, la gran parte de sus presentaciones son ofertadas a diferentes públicos bajo el esquema propuesto por las industrias culturales, es decir, su trabajo es apreciado como un producto cultural (Ochún 2015).

Es así que bajo la perspectiva del método *performativo-experimental* llevé a cabo en conjunto con las bailarinas del grupo Ochún (alrededor de catorce niñas y jóvenes adolescentes entre los diez y los veinticuatro años) una serie de diez encuentros tipo taller con una duración de dos a tres horas semanales. La realización de cada uno de los talleres partió de unos objetivos específicos partiendo desde las preguntas centrales que demarcan esta investigación, algunos de éstos se centraron, de manera explícita, en hacer emerger en las bailarinas sus experiencias individuales en torno a su condición étnica-racial y a la forma en que se asumen como mujeres afrodescendientes, así como a las dinámicas mediante las cuales ellas resignifican en sus cuerpos su negritud.

Así las cosas, a continuación he determinado realizar un análisis interpretativo de los talleres, facilitando así al lector una mirada al detalle de la implementación del método que guía la presente investigación y que facultó la recolección de los datos que validan los argumentos expuestos a lo largo de este trabajo.

Por demás, la estructura que rige las presentaciones públicas del grupo se da en términos del régimen visual de la espectacularización. Esto es confirmado por la directora del grupo, quien expresa: “lo que hacemos también debe significar algún ingreso económico, debemos hacer nuestro trabajo para diferentes públicos y movernos en muchos espacios” (Mosquera 2016).

Considerando estos antecedentes, me aventuré a proporcionar en la implementación de los talleres sobre *Performatividades del saber: El color de los cuerpos que danzan*, una serie de elementos que sirvieran como detonantes para la reflexión en torno a la agencia de las corporalidades afrofemeninas en la danza, privilegiando así una mirada más allá de la concepción del arte como objeto de consumo o contemplación, para lo cual era necesario posicionar mis experiencias individuales y mi subjetividad.

Determiné así, incitar a una deliberación permanente en relación a las formas en que la danza se ha construido como un no-saber, acentuando la dicotomía mente-cuerpo y desligando la palabra del movimiento, considerados como elementos antagónicos. Para ello implementé una serie de ejercicios en los que se conjugaba la práctica verbal y motriz, mostrando así que el lenguaje es movimiento y el movimiento está ligado al lenguaje verbal. Mi intención, en este caso era debatir sobre cómo aún en contextos artísticos y en los procesos socioculturales la mente se suele concebir como el origen de la palabra y el cuerpo como principio del movimiento.

Otro aspecto tratado en el transcurso de los talleres tiene que ver con la atención y la percepción como elementos constitutivos de las distintas técnicas en formación dancística. Para ello construimos conjuntamente dinámicas de intervención escénica en los que develamos cómo estos dos principios actúan en la constitución de la subjetividad y la intersubjetividad como fenómenos necesariamente corporales. Nos centramos en la necesidad de prestar atención con el cuerpo, mostrando así que en la práctica dancística el cuerpo no actúa como objeto aislado sino como un todo que unifica al sujeto y le otorga conciencia de sí.

En este propósito de indagar en un método propio a las experiencias de racialización mutuamente compartidas por mí y las bailarinas del Grupo Cultural Ochún resultó imprescindible crear prácticas que promovieran una reflexión sobre algunos de los principios del movimiento y la danza, preguntándonos, por ejemplo, si es que el origen de la danza está en el cuerpo o más allá de él y de qué formas particulares nuestra condición racial determina la actividad dancística.

Estas cuestiones resultaron sumamente complejas de verbalizar así que optamos por asumir que la codificación y la descripción en la danza muchas veces inmovilizan los significados que subyacen a su práctica, por lo que resultó mucho más efectivo considerar una politización del cuerpo femenino que se representa a sí mismo en el mismo acto de la danza, de manera que resulta más honesto y útil para los procesos de intervención artística crear desde las prácticas y la sensorialidad, ampliando el horizonte de la representación y los significados para posicionar los usos sociales y sus efectos en las subjetividades.

Lo anterior, en una dinámica permanente de teorizar sobre el cuerpo y encarnar la teoría: esto es lo que se propone aquí con el concepto *performatividades del saber*: promover un conocimiento de y desde los cuerpos, mostrando que la lógica dual que desvincula el pensamiento de la corporalidad corresponde más a un sesgo ideológico que a una condición natural. Manifestando así que el saber, las estructuras mentales y las formas de conocimiento se expresan cotidianamente en la dimensión carnal y física, de manera que el saber actúa en el cuerpo y por el cuerpo, evidenciándose en los fenómenos de comprensión, discernimiento, percepción, e incluso en la intuición y el desarrollo de los sentidos como el de la propiocepción⁶.

Finalmente, la tensión entre la danza como práctica artística y la condición étnica del grupo de jóvenes bailarinas se hizo palpable en la medida en que ellas mismas pudieron dar cuenta del rechazo del que son objeto por parte de diversas instituciones y actores culturales y sociales al no ser consideradas como bailarinas profesionales. Muchas narraron sus experiencias de marginación al comprobar cómo desde algunas perspectivas se considera que los afrodescendientes, pese a albergar

⁶ Frente a la creencia de que los seres humanos ostentamos tan solo cinco sentidos, cada vez son más las investigaciones que demuestran la existencia de mayor número y más complejos sistemas sensitivos. El sentido de la propiocepción –literalmente refiere a la conciencia de sí mismo– está vinculado a los estados de alerta del sistema nervioso, el equilibrio y la coordinación. Así como al control sobre las emociones y el comportamiento. Una muestra de la mente y el cuerpo en mutua y constante intervención.

una riqueza inagotable de experiencias corporales, no poseen técnica, lo cual conlleva a asumir que dichas experiencias entran en el terreno de lo que se considera baile y no en la concepción de danza como tal.

De hecho, la directora del grupo constató por experiencia propia la presión dentro del Instituto Nacional de Danza, un escenario que rechazó durante mucho tiempo la implementación de los ritmos tradicionales afroecuatorinos al privilegiar el ballet y la danza clásica como expresiones legítimamente heredadas del arte europeo. Su trabajo al interior de esta institución, como una de las primeras mujeres afroecuatorianas en formarse allí, fue el de mostrar los principios en los que se fundan las tradiciones rítmicas de los pueblos afroecuatorianos, evidenciando que la falta de técnica de la que se acusa es superada por una pluralidad de técnicas corporales y unos fundamentos sólidos en términos de poder discursivo, creativo y epistémico.

Uno de los momentos más representativos en esta serie de talleres tuvo lugar en la octava sesión cuando decidí implementar una técnica de trabajo corporal consciente a la que nombré *Memorias rítmicas internas: bailando lo íntimo-innombrable*. El objetivo de la implementación de esta técnica consistió en movilizar los sentidos de las bailarinas del grupo Ochún hacia lo que significa bailar/danzar para uno mismo. Decidí experimentar con esta técnica debido a las impresiones que viví en medio del proceso de investigación al conocer la serie de conflictos que existen entre los diversos grupos culturales y, en especial, entre las bailarinas de los grupos Ochún, Azúcar y Casa Yemayá. Supe que a menudo fluyen comentarios de un lado y de otro sobre quiénes son las mejores en danza, quiénes poseen los mejores vestuarios, las mejores coreografías, etc. Las rivalidades en ocasiones afloran incluso en los ámbitos de los y las líderes de las agrupaciones, cuestión que incluso llegó a afectar el proceso de recolección de información que llevaba a cabo, pues era vista con sospecha cuando mostraba mi cercanía a determinado colectivo. Frente a esto, considero que se hace así evidente el carácter ampliamente conflictivo de la cultura que incluso ha llevado -en el campo de la investigación socio-antropológica- a postular perspectivas en las que la cultura se concibe como un campo de batalla: “Con una autoconciencia nunca antes mostrada (fomentada por hombres de letras) cada pueblo se centra en sí mismo y se defiende de los otros con su lenguaje, su arte, su literatura, su filosofía, su civilización, su “cultura””. (Eagleton 2001).

Se alegrará entonces que en este caso nos encontramos frente a miembros de una misma cultura y un grupo culturalmente homogéneo. Ante lo cual cabe anotar que no son pocas las discusiones en torno a la diversidad de manifestaciones, prácticas y subjetividades que difícilmente ceden ante la idea de un pueblo afrodescendiente completamente cerrado y unificado sobre sí mismo. Aquellos que con frecuencia acusan a los procesos organizativos de las “minorías” étnicas de ser esencialistas, generalmente suelen ser los mismos que activan toda serie de esencialismos vinculados a esta idea de ‘lo negro’ y ‘lo indio’.

En el ámbito de los movimientos sociales y los procesos organizativos, ha obrado mayoritariamente la idea de la unidad frente a las violencias externas, aún a pesar del fuerte legado colonial que incentivó perturbadoras formas de confrontación y desestructuración de los vínculos filiales. Habría que mencionar además que los procesos de generación de las identidades individuales, culturales y étnicas constituyen un terreno inestable en cuanto a la problematicidad de las formas en que éstas se entrecruzan, chocan, se disuelven, renacen y pugnan en el hecho social. De manera que esta discusión se convierte en un importante foco de análisis para pensarse la dimensión política de la cultura:

Se debe afirmar, por tanto, que toda identidad es problemática porque depende de otros y porque ha sido constituida sobre la base de un antagonismo siempre amenazante: un impedimento, una castración o, simplemente, la imposición de una ley [...] El sujeto recibe una ley –la “masculinidad”, el “gusto”, la “propiedad”, por ejemplo- y debe identificarse con ella. (Vich 2005).

Es por esto que el objetivo de la implementación de este taller sobre *Memorias rítmicas internas: bailando lo íntimo-innombrable* consistió en generar un espacio para que las bailarinas del colectivo Casa Ochún tuvieran la oportunidad de danzar para sí mismas y no para ser vistas.

Esto en la medida en que en el enfoque de la danza como práctica social, más que el análisis de las estructuras coreográficas, los regímenes de visualización y el tratamiento de las estéticas, resulta imprescindible indagar sobre los efectos y los usos sociales derivados de dichas prácticas que se entienden como elementos de cohesión y de expresión de las identidades. Es así que en los principios de la Casa Ochún se evoca un fuerte arraigo identitario y un deseo de representación de las tradiciones culturales afroecuatorianas, tanto así que su líder Rosa Mosquera expresa a menudo que ella danza pensando en sus ancestros (Mosquera 2016).

Sin embargo, esta dinámica de danzar para mostrarse como sujeto étnico, racializado y portador de una identidad propia, a menudo se confunde con un deseo de danzar para ser visto, sin que ello implique necesariamente un efecto transformador en términos de una mayor conciencia étnica. Es así que en el transcurso del taller les indiqué a las jóvenes que debían vendar sus ojos con unas telas que aporté de manera específica para esta sesión. La idea era que sus ojos estuvieran cubiertos de tal forma que no pudieran ver a su alrededor ni sentir las miradas de los otros.

A continuación las incentivé a iniciar una dinámica de calentamiento guiada en la que refería constantemente la necesidad de que estuvieran atentas, en la mayor medida de lo posible, a cada una de las partes de su cuerpo. Implementando un método ya conocido por ellas (el trabajo por niveles bajo, medio alto y superior creado por su maestra Rosa Mosquera) procuré centrarlas en el conocimiento de su propio cuerpo, ya que a menudo percibía los ensayos se realizaban de manera mecánica y sin preparación previa a nivel psicosomático. Luego de ello les sugerí que improvisaran una serie de movimientos coreografiados con base en *Mi palomita*, uno de los ritmos de marimba que hace parte de su repertorio.

Para ellas esta constituyó la primera vez que danzaban con los ojos vendados, así que la incomodidad y el nerviosismo provocaron innumerables risas e incluso algo de rechazo hacia la dinámica. No obstante, fui insistente en que esta actividad daba lugar para que, por una vez, se adentraran tanto como fuera posible en sus propias sensibilidades, bajo la visión de un “baila para ti misma”, centradas en lo que en ellas estimulaba la actividad corporal, como un modo de bloquear los efectos de aquella ideología creciente de la competitividad que subyace a la figura del artista profesional y de descentrarlas de la jerarquía visual.

Para llegar a la implementación de esta técnica tomé en cuenta mis propias experiencias en el ámbito de la danza. Como lo había referido anteriormente, mi trabajo con la Casa Cultural Ochún partía, como mujer afrodescendiente, de un interés propio por indagar sobre los efectos de la racialización en la subjetividad y particularmente en la forma de modelación y (re) significación de las corporalidades. Aunado a lo anterior, mi interés en las manifestaciones de la tradición oral me llevó a una predilección por los ritmos musicales de herencia africana, por lo cual aprendí a interpretar diversos instrumentos de percusión (particularmente el bombo, la tambora, las claves, las maracas e idiófonos como la kalimba africana). Desarrollé

estas habilidades al interior de algunos colectivos afros en Colombia, como la Fundación Afrомуza (Zarzal, Valle del Cauca) y el grupo Lumbalú Otún de la ciudad de Pereira.

En relación con la danza, mi experiencia no había resultado tan significativa. A pesar que desde la infancia mostré una fuerte inclinación por ella, no tuve una formación rigurosa por parte de maestros ni escuelas. Realicé un aprendizaje autodidacta en mi adolescencia, ya que dedicaba muchas horas a bailar diversos ritmos (utilizaba una grabadora y la inmensa colección de cassettes de mi padre), con la particularidad de que lo disfrutaba mucho más cuando me encontraba sola. Representaba para mí una dificultad danzar cuando mis familiares estaban presentes –por supuesto no en contextos de celebraciones o fiestas-. En casa, en días ordinarios, sentía un enorme placer al encontrarme sola y dedicarme a improvisar coreografías. Posteriormente, en los grupos afroculturales, tuve la oportunidad de complementar mis aprendizajes, mas mis intereses habían virado hacia las cuestiones organizativas por cuanto requerían más apoyo, ya ni siquiera contemplaba la posibilidad de dedicarme a la danza, una actividad que en mi contexto social es concebida como un pasatiempo y no como una profesión remunerable.

De estas experiencias perdura mi visión de la danza como un elemento de conocimiento interior, de íntima unión más que de una plataforma para la exposición de las habilidades y el genio artístico. Esta es, pues, la perspectiva que quise compartir con las jóvenes del colectivo Ochún.

En un segundo momento, en el desarrollo del taller, les indiqué que se buscaran las unas a las otras, dado que el espacio del ensayo es relativamente pequeño, no implicó mayor dificultad encaminarlas para que, en la medida en que se tomaban de las manos, fueran formando un círculo y danzaran en proximidad al mismo. Lo anterior, como una estrategia de unificación y de potenciación de los sentidos más allá de la primacía de lo visual que impera en el ámbito de la danza y de las estéticas contemporáneas en general. Al final de la sesión, realizamos una evaluación conjunta con el fin de expresar las vivencias y las opiniones generadas de esta experiencia, la cual fue bien recibida por parte de las jóvenes:

Fue bueno practicar con las vendas porque así se está como más concentrado en cada movimiento. Primero es difícil porque me sentía muy perdida y con miedo pero ya después pude soltarme más y sentir las partes de mi cuerpo, me gustó este ejercicio no había hecho así antes de bailar con los ojos cerrados es diferente...

como que no hay nada por fuera de uno, como bailar en un vacío –risas- estuvo bien para mí porque hay veces uno está muy nervioso y pensando en todo el mundo y no en lo principal (Valdez 2016).

Aunque esta propuesta tan solo constituye uno de los elementos de la presente investigación, el método *performativo-experimental* puesto a prueba mediante la realización de este conjunto de talleres fortalece mi visión de que en la medida en que la praxis corporal no pueda ser reducida a un solo modelo semiótico, las prácticas corporales estarán siempre abiertas a la interpretación, ya que no son en sí mismas significantes unívocos.

II.I.I.I.- El cuerpo racializado en los regímenes de representación. La invención de ‘lo negro’ y las estrategias de auto identificación desde el cimarronaje cultural

Así que no es sólo el clima, ni mucho menos la fantaseada condena originaria, la maldición de Cham, lo que hace que uno nazca negro/a o se vuelva negro/a. Intervienen en la conformación-definición del negro y de la negra otros factores menos climáticos o blanco-bíblicos, pues se originan en la Historia, en las relaciones sociales cotidianas. Se comprueba nuevamente lo que afirmaba el intelectual martiniqués Édouard Glissant: “*Sans le Noir il y aurait un suspens d’identité dans les Amériques*”.

Victorien Lavou

Pretendo aquí poner en debate las dimensiones ideológicas, simbólicas y pragmáticas de los regímenes de representación de la diferencia, en relación con los procesos de racialización, la creación de estereotipos y la imposición de estéticas. Discutiré, a continuación, aspectos sobre la creación, la circulación, la naturalización y la afectación social de distintos estereotipos raciales referidos a la gente ‘negra’, aspectos presentes en manifestaciones de la sexualidad, la gestualidad y la expresión de la corporalidad a través de la danza.

A partir de los aportes teóricos realizados por Stuart Hall y Franz Fanon, es posible potenciar ejes de análisis referentes a las prácticas de estereotipación de la gente ‘negra’, en el contexto de los regímenes de representación que operan en el sistema moderno colonial entendido como modelo de expansión territorial, político-administrativo, económico, cultural y subjetivo que instala los ideales de progreso y la retórica de salvación de occidente como centro y modelo de desarrollo global hacia el resto del mundo periférico (Mignolo 2013).

De igual manera, es posible poner en evidencia los procesos de resistencia y cimarronaje cultural por parte de los pueblos ‘negros’ subalternizados, quienes a pesar de reproducir aspectos de la estereotipación, reinventan modelos de auto-representación, vinculados a la dignificación y re-humanización de su ser individual y comunitario.

Según Stuart Hall, el régimen racializado de representación es la práctica de reducir y fijar la cultura, en este caso de la denominada ‘raza negra’, a una diferencia naturalizada. Dicha diferencia naturalizada constituye formas ritualizadas de degradación. Más aún, este régimen de representación, se concreta en prácticas ideológicas, simbólicas y pragmáticas que sitúan al sujeto dentro de un contexto colonial fundamentado en la dominación. Se configura así un conocimiento racializado del otro, donde operan una diversidad de políticas de naturalización de una diferencia que es reducida al cuerpo, provocando el desmantelamiento simbólico y la fragmentación de la condición humana. Así, se fijan todas las condiciones de su existencia (psicológica, emocional, familiar, social, económica, etc.) a partir de su condición de ‘negro’. De este modo, se configura un poder hegemónico y discursivo que se acciona principalmente través de la cultura, la producción de conocimiento, la imagen y la representación. (Hall 2010).

Es clave de lectura en Stuart Hall para efectos de esta propuesta analítica, el posicionamiento del cuerpo racializado como centro de la dominación colonial y la reproducción de estereotipos. Si la naturalización se produce en la fijación permanente de esencias, en este caso raciales, atribuidas a la condición inmanente del salvaje africano, el éxito de la estereotipación se da por su capacidad de sistematizar la conducta del ‘negro’ a partir de la fetichización de su cuerpo. Al respecto (citando a Green), Hall destaca:

Luego, obsérvese su reducción a la naturaleza, cuyo significante era su cuerpo. Su cuerpo fue “leído” como un texto, como la evidencia viviente —la prueba, la Verdad— que proporcionaba su absoluta “otredad” y por consiguiente de una diferencia irreversible entre las “razas” (...) Las diferencias socio-culturales entre las poblaciones humanas se subsumían dentro de la identidad del cuerpo humano individual. En un intento por trazar la línea de determinación entre lo biológico y lo social, el cuerpo se convirtió en el objeto tótem y su propia visibilidad en la articulación evidente de la naturaleza y la cultura. (Hall 2010).

De esta manera resulta imprescindible discutir sobre los modos en que los discursos y las prácticas de representación surgidas con el poder colonial, operan desde una entera creación imaginaria y una proyección práctica del cuerpo

racializado. El cuerpo como significante de una condición abyecta. El cuerpo ‘negro’ como evidencia de la condición de inferioridad del sujeto:

El argumento de Green explica por qué el cuerpo racializado y su significado llegó a tener tanta resonancia en la representación popular de la diferencia y la “otredad”. También resalta la conexión entre discurso visual y la producción de conocimiento (racializado). El cuerpo mismo y su diferencia eran visibles a todo el mundo y así proveían la “evidencia incontrovertible” para una naturalización de la diferencia racial. La representación de la “diferencia” a través del cuerpo se convirtió en el sitio discursivo a través del cual gran parte de este “conocimiento racializado” se producía y circulaba. (Hall 2010).

Es posible así establecer que las prácticas de representación estereotípicas hacia los sujetos racializados por el sistema moderno colonial, concretamente hacia la gente ‘negra’, se manifiestan en creencias populares que conciben unos cuerpos hipersexualizados, proclives a la agresividad, al libertinaje y a la pereza. En resumen, cuerpos de malas costumbres, cuerpos inmorales, cuerpos innombrables como sujetos, por tanto clasificados genéricamente como cuerpos ‘negros’. Estas creencias forman parte de un inconsciente colectivo construido histórica y culturalmente (en términos de Franz Fanon) y, a su vez, modelado por complejas relaciones de poder. En relación con lo anterior, es importante situar tres momentos clave en la producción de este conocimiento racializado del otro, propuestos así por Stuart Hall:

Hay tres componentes principales en el encuentro de “Occidente” con la gente negra, dando origen a una avalancha de representaciones populares basadas en la marcación de diferencia racial. El primero empezó con el contacto en el siglo XVI entre los comerciantes europeos y los reinos de África occidental que fue una fuente de esclavos negros durante tres siglos. Sus efectos iban a ser encontrados en la esclavitud y en las sociedades post-esclavistas del Nuevo Mundo. El segundo fue la colonización europea de África y la “rapia” entre las potencias europeas por el control del territorio colonial, los mercados y las materias primas en el período de “alto imperialismo”. El tercero fue la migración, después de la segunda guerra mundial, a partir del “Tercer Mundo” hacia Europa y Norte América. Las ideas occidentales acerca de “raza” y las imágenes de diferencia racial fueron profundamente formadas por aquellos tres fatídicos encuentros. (Hall 2010).

En relación con lo anterior es importante aclarar que en esta investigación he privilegiado un acercamiento a aquellas prácticas y discursos “contemporáneos”⁷ que siendo naturalizados por el régimen racista de representación, han colonizado el mundo doméstico y han dado lugar a creencias popularmente extendidas.

En este sentido, es importante evidenciar el carácter eminentemente antagónico que refieren las categorías blanco/negro. Bastante particular resulta la forma en que ‘lo blanco’ y ‘lo negro’ transitan en un campo de representaciones simbólicas situadas de manera jerárquica para valorar “lo bueno” y “lo malo” respectivamente. Esta valoración establece un ordenamiento moral, político y estético, donde ‘lo blanco’ fructifica en un campo semántico y de representaciones ligadas a la pureza, la luz, la claridad, la civilización; en oposición, ‘lo negro’ habla de lo sucio, la oscuridad, la perversión, la barbarie y el salvajismo. Al respecto Hall advierte el carácter dualista del discurso racializado:

El discurso racializado está estructurado por medio de un conjunto de oposiciones binarias. Existe la poderosa oposición entre “civilización” (blanca) y “salvajismo” (negro). Existe la oposición entre las características biológicas u orgánicas de las razas “blanca” y “negra”, polarizada hacia sus extremos opuestos: cada una significadora de una diferencia absoluta entre “tipos” o especies humanas. Existen las ricas distinciones que se aglomeran alrededor del enlace supuesto, por un lado, entre las “razas” blancas y el desarrollo intelectual —refinamiento, aprendizaje y conocimiento, la creencia en la razón, la presencia de instituciones desarrolladas, el gobierno y la ley formal, y una “restricción civilizada” en su vida cívica, emocional y sexual, todo lo cual está asociado con “Cultura”— y, por otro lado, la conexión entre las “razas” negras y cualquier cosa que sea instinto —la expresión abierta de la emoción y los sentimientos en lugar del intelecto, una ausencia de “refinamiento civilizado” en la vida sexual y social, una dependencia del rito y la costumbre, y la ausencia de instituciones cívicas desarrolladas, todo lo cual está ligado a la “Naturaleza”—. Finalmente, existe la polarización de la oposición entre la “pureza” racial por un lado y la “contaminación” que surge del intermatrimonio, la hibridez racial y la mezcla de razas. (Hall 2010).

Entendiendo que el complejo de estereotipos hacia ‘lo negro’ opera desde la base de la racialización de la corporalidad, tomo como ejemplo la perspectiva

⁷ Entendiendo por contemporáneos, aquellas prácticas y discursos que, si bien tienen su origen en los modelos descritos por Stuart Hall en los contextos de la dominación colonial, perduran de manera más o menos estable, configurando un saber colonial sobre el sujeto racializado, fijando sus características esenciales y condicionando su papel dentro de la red de relaciones de poder.

desarrollada en el corto documental *Black and Woman* (1978) de la cultora afroperuana Victoria Santa Cruz Gamarra, dirigido por Eugenio Barba del Odin Teatret. En él se evidencian aspectos de la racialización, principalmente a través del acto de llamar ‘negro’ a toda persona, hombre o mujer, que corresponda con las características esenciales de raza atribuidas a su grupo étnico, esto es, que tenga pigmentación oscura en la piel, boca grande, nariz ancha y “pelo quieto”. El poema de Victoria Santa Cruz *Me gritaron negra*, escenificado en el documental, recoge la experiencia de una mujer –en ese entonces niña- en el proceso de identificarse como ‘negra’ por primera vez, con el agravante de que dicha identificación viene de afuera, es decir, ella es nombrada por primera vez, llamada por vez primera negra, en un contexto de interrelaciones sociales donde ‘lo negro’, como hemos señalado anteriormente, se marca como deficiencia, fealdad y vicio.

Este acto de imposición y marcación de ‘lo negro’ sobre el cuerpo de Victoria, ha sido, en realidad, una constante en los procesos de interacción social de los afrodescendientes. No es necesario acceder a datos historiográficos o estadísticos para comprobar que todo hombre y toda mujer ‘negros’, en el desarrollo de su vida y sus relaciones en un contexto intercultural, han sido llamados negro/a, como sinónimo de insulto, por un otro blanco/mestizo/indígena; e incluso, y no raramente, por otro ‘negro’.

Precisamente este hecho es el que resaltan Franz Fanon, como también en su momento lo hiciera Aimé Césaire, al cuestionar el régimen de representación y las políticas de identidad impuestas bajo el modelo de un mundo eurocentrado y racista. Ya que ellos, al igual que Victoria Santa Cruz, fueron objeto de la misma imposición de ‘lo negro’ cuando se hallaban en el centro de la cultura occidental moderna (esto es, viviendo en Europa), logran evidenciar los procesos de violencia simbólica, subalternización, y fragmentación de la identidad provocados por dicho régimen.

Al respecto, Franz Fanon logró una comprensión destacable sobre los aspectos de la inferiorización sexual, espiritual, epistémica, económica y racial bajo la categoría de la *epidermización*. Porque si el inventar, naturalizar e imponer ‘lo negro’ sobreviene en el cuerpo, es por la *epidermización*, que actúa como forma de condicionamiento esencialista que se instala en la propia psiquis del sujeto. Surge así una narrativa del cuerpo racializado:

Los elementos que ha usado Fanon han sido provistos no por las sensaciones residuales, o por las percepciones de carácter táctil, quinésico o visual del cuerpo de los negros, sino por el “otro”, el hombre blanco que ha tejido, interiorizado miles de detalles, anécdotas y cuentos en el cuerpo de los negros. Al ser situado por el ojo blanco (el niño que dice: <<Mira, mamá, ¡un negro! ¡Tengo miedo!>>). (Grosfoguel s.f.).

Lo que Victoria Santa Cruz y Franz Fanon cuestionan no es la simple imposición arbitraria de un nombre, sino la degradación que ocurre cuando, al nombrarlo, se sitúa al negro en la región inhóspita del *no-ser*. Donde el cuerpo es encarcelado por el esquema epidérmico racial y lo negro se funda como antítesis de lo verdaderamente humano: “Los cuerpos negros están abatidos por leyendas, historias y cuentos de canibalismo, deficiencia mental, fetichismo, defectos raciales, barcos de esclavos, etc.” (Grosfoguel s.f.).

Ahora bien, la fijación de un sistema de representación, a pesar de calar hondo en las estructuras sociales, nunca es definitiva. De modo que ‘lo negro’ cobra una diversidad de significaciones, dados los usos sociales y los procesos de apropiación simbólica. Así, los significados negativos y un tanto menos las implicaciones sociales de ‘ser negro’, pueden ser revertidos mediante estrategias positivas de representación. Sin dejar de mencionar que, en ocasiones, dichas representaciones accionan los estereotipos como formas de auto identificación que incluso refuerzan los significados racistas que los originaron. Sin embargo, estas estrategias logran subvertir de modo parcial los procesos de representación racial de la diferencia, e incluso, sin desterrar los significados negativos de ‘lo negro’ agregan nuevos significados.

Es precisamente este mecanismo de auto representación y reinversión de los estereotipos el que impulsa Victoria Santa Cruz en su discurso y su trabajo escénico:

- ¿Soy acaso negra me dije?
- ¡Sí!
- ¿Qué cosa es ser negra?
- ¡Negra!

Al manifestar que “lo negativo cumple también un rol” Victoria Santa Cruz potencia los alcances ideológicos, simbólicos y pragmáticos de ‘lo negro’, posicionándolo dentro de un campo de significaciones que dejan de ser negativas y entran a formar parte integral de la identidad y la auto identificación. “Soy negra, pero no como ellos decían”, es decir, asume su diferencia (racial), sin que dicha diferencia en sí misma esté asociada a lo negativo, o sea un signo de degeneración de la condición humana.

Si bien la práctica de auto identificarse como negro/a es de uso común y ha sido ampliamente naturalizada por parte de los pueblos, comunidades y organizaciones, afrodescendientes, y teniendo en cuenta que hay quienes incluso defienden con vehemencia el ser llamados negros ante la proliferación de categorías raciales como moreno, de color, niche, afro, etc., es importante resaltar que estos procesos de auto identificación continúan siendo altamente conflictivos, constituyéndose en territorios de significación movedizos que van desde el total rechazo, la asimilación pasiva hasta la reivindicación de lo negro como fuerza de identificación étnica. En Victoria Santa Cruz, por ejemplo, hallamos una estrategia de representación que retoma ‘lo negro’ con tono de dignidad, vitalizando la experiencia compartida de los ‘negros’ y apostando por el posicionamiento de la cultura ‘negra’ en el crisol de las identidades raciales y étnicas de la modernidad colonial.

En este mismo sentido, es claro que si hay una parcial auto aceptación de la condición de ‘negro’, también se produce la aprobación, también parcial, de ciertos rasgos de los estereotipos. Por tanto, se acepta, por ejemplo, que al ‘negro’ se le asocie con la alegría, el baile, la fuerza física y la potencia sexual, ya que pueden llegar a ser características propias, altamente estimadas al interior de las comunidades, además de ser posicionados como valores positivos en sí mismos. Al respecto, abundan las representaciones y los discursos donde ‘lo negro’ es sabor, ritmo, alegría, etc., al tiempo que se reproducen imágenes de negros en manifestaciones como la música, la danza, la cocina y el deporte.

Reiteramos que la aceptación de estas representaciones por parte de los pueblos subalternizados y racializados nunca es total y que conviven en su interior problemáticas contradicciones y rechazos. Sin embargo, es amplio su

posicionamiento como estrategia de auto representación. Ante el estereotipo de que todos los negros saben bailar, les gusta la rumba y el bullicio, se destacan prácticas de resistencia y cimarronaje cultural que retoman las manifestaciones de la cultura material (músicas y danzas tradicionales, manifestaciones rituales y simbólicas), las dotan o revelan su contenido epistémico y las sitúan como fruto de sistemas de pensamiento propios excluidos de la constitución moderna del mundo occidental eurocentrado.

Para concluir, anotaré que, así como los regímenes de representación de la diferencia, con sus respectivos procesos de racialización y epidermización ocurren en el cuerpo, también las diversas estrategias de auto representación y re-apropiación simbólica retoman el cuerpo como centro de la actividad performativa y liberadora. La reivindicación del cabello natural, el posicionamiento del cuerpo ‘negro’ como cuerpo bello, y, en general, la exaltación de las facultades físicas del cuerpo en distintas áreas, son tan solo apartes una red de estrategias de auto representación que vitalizan y dignifican la experiencia vivida del negro en medio de las luchas por el poder y la representación simbólica.

Victoria Santa Cruz, por su parte, revela que en su proceso de auto identificación como mujer negra, encontró importantes claves y combinaciones rítmicas heredadas ancestralmente de África, claves y combinaciones tan poderosas que incluso la llevan a enunciar que ‘el negro’ jamás pudo ser esclavo porque, como ella asegura, nadie pudo esclavizar su ritmo interior, única guía del ser humano. (Santa Cruz Gamarra 2004). De modo que la categoría de ritmo, cobra vital importancia en el análisis tanto de las formas de auto representación, como de los aspectos más amplios dentro de la configuración de los sistemas de pensamiento propios de las culturas negras de la diáspora africana en Latinoamérica.

El ritmo como expresión de un modo de conocer que atraviesa la experiencia física, pues se corporaliza, un ritmo que viene como presencia física y que se manifiesta bajo condiciones de enunciación propias de la cultura ‘negra’. Aunque decir que los millones de víctimas del comercio humano más deplorable de la historia moderna jamás fueron esclavizados puede resultar bastante polémico y controvertible, rescatamos aquí el poder otorgado al cuerpo en los procesos de resistencia y resignificación de ‘lo negro’ en relación con la cultura hegemónica

eurocentrada. Por cierto, el posicionamiento del ritmo como categoría de análisis en las auto representaciones no pretende ser esencialista, pues como afirma Victoria Santa Cruz, el ritmo no es africano, el ritmo es el ritmo y el hombre es parte de ese ritmo cósmico (Santa Cruz Gamarra 2004).

Conclusiones

En virtud de los objetivos trazados, elaboraré a continuación diversas observaciones sobre los resultados y alcances de la presente investigación. Con respecto al propósito de analizar las prácticas dancísticas del colectivo Casa Cultural Ochún como sistemas de auto-representación constituidos ante las experiencias de racialización y sus influencias en el posicionamiento de las sabidurías del cuerpo, cabe anotar que el proceso liderado por la maestra Rosa Mosquera en el curso de los últimos 15 años constituye un modelo ejemplar de la agencia colectiva desde un enfoque socio-cultural que integra la práctica artística a las plataformas de acción política y educativa.

El colectivo ha logrado integrar a la práctica dancística un conocimiento estructurado de las tradiciones ancestrales afroecuatorianas, mostrando así el rigor y la vitalidad con la que cuentan las sabidurías y los sistemas de valores asociados a las tradiciones rítmico-dancísticas y las corp-oralidades. Dado que su fundación como agrupación artístico-cultural se remite a los contextos de emergencia de la identidad étnica como bandera política para la defensa del derecho a la vida y la dignidad de los pueblos afroecuatorianos, su posicionamiento identitario es firme y goza de exitosos logros en la formación de sus jóvenes miembros y en la proyección de imágenes positivas que se afirman en la idea de la afroecuatorianidad e incluso incorporan una dimensión transnacional de cuerdo a los múltiples aportes de los pueblos afrodescendientes en la diáspora.

Más aún, el asunto de la auto-representación, aunque parte siempre de un deseo de afirmación y de revalorización de lo propio frente a las dinámicas de racismo estructural y la marginación cotidiana presentes en el contexto urbano de Quito, no siempre logran desprenderse de aquellos cánones preestablecidos que han conformado imágenes y prototipos fetichizados de la negritud. E incluso se acude a ciertos modelos estereotipados de representación para desde allí prestigiar lo que en el contexto de las relaciones interculturales era considerado abyecto. Se evidencia así un proceso en construcción referente a la búsqueda de nuevos modelos y prácticas de identificación.

El trabajo de la maestra Rosa Mosquera en relación con el trabajo de los *Cinco ritmos sagrados ancestrales* y la sistematización de los saberes rítmico-

dancísticos demuestra que a la práctica artística subyace un acervo epistemológico, espiritual y político que emerge en las corporalidades que abrazan su condición étnica y promueven su empoderamiento a través de la danza concebida como práctica social de identidad.

En cuanto a las formas de presenciación y auto-representación de las corporalidades racializadas que se expresan a través de las músicas y danzas tradicionales hay que decir que ciertamente conviven varios registros en las formas de auto-representación de los cuerpos en la danza. La reafirmación de la condición étnica es indiscutible, no obstante, con frecuencia se evidencia una tendencia a reforzar ciertos estereotipos por cuanto el influjo de las dinámicas sociales se hace presente y el deseo de aceptación e inclusión prima muchas veces sobre lo individual.

Las prácticas artísticas integradas a este colectivo así como a otras agrupaciones en el contexto de los procesos organizativos afroecuatorianos no se encuentran aisladas de los modelos y discursos culturales promulgados desde la modernidad estética y proyectos modernos como los procesos de patrimonialización de la cultura inmaterial y el auge de las industrias culturales como diseños de agencia deseables. Las dinámicas de estos colectivos se debaten en un constante flujo entre el cuestionamiento de dichos modelos y discursos y su incorporación estratégica.

Finalmente, en lo que atañe al establecimiento de una *Gramática del cuerpo racializado* para dar cuenta de los aspectos constitutivos que integran el sistema de sabidurías arraigado a una performatividad del saber propio y a un cimarronaje cultural decolonial para la des-folclorización de las artes populares ‘negras’, se ha mostrado a lo largo de la presente investigación la vigencia de un modelo autónomo, popular y socio-comunitario que durante décadas ha vitalizado las formas de lucha frente a los modelos hegemónicos de domesticación de la diferencia.

Por tanto, al hablar de *performatividades del saber* se han integrado una serie de elementos que yacían inconexos en relación con la manera en que las corporalidades proyectan los sistemas de conocimiento y los acervos culturales en los que fueron constituidos como cuerpos-sujeto. No obstante todavía perduran ciertas lógicas dualistas que construyen la corporalidad como un no-saber, procesos como el de Rosa Mosquera y Luzmila Bolaños muestran que sí es posible generar formas alternas de conocer con y desde el cuerpo.

El saber se actúa y el cuerpo lo sabe. Es decir que se ha evidenciado en este proceso investigativo que frente a un proyecto de deshumanización, de domesticación y cosificación que ha gobernado sobre nuestras corporalidades para trocear nuestra identidad y fomentar el desmembramiento de nuestras subjetividades, persisten modelos alternativos de conocimiento, de agencia y de sociabilidad que se piensan desde la restauración, el tratamiento de las heridas coloniales y la re-incorporación del conocimiento a su dimensión más humana.

En relación con el método performativo-experimental, vinculado a la realización del ciclo de talleres sobre *Performatividades del saber: El color de los cuerpos que danzan*, esta opción sirvió para reformular mi rol como investigadora en relación con el grupo Casa Ochún, sujeto de esta indagación. Se demuestra que sí es posible establecer vínculos dinámicos que promuevan la autonomía creativa y la integración de propuestas más allá de lo meramente formal y teórico. Al proponer un modelo de talleres que activaran las memorias internas ligadas con las experiencias de racialización en el colectivo, fue posible evidenciar de manera práctica los interrogantes y los objetivos que estructuraron esta propuesta de investigación.

La proyección de este trabajo se lee en términos de la creación de mecanismos de unificación de la labor artística de los colectivos afroculturales a la crítica intelectual y el acompañamiento de nuevas propuestas en el camino a la desfolclorización y el re-descubrimiento de estas prácticas como evidencia de un sistema de conocimiento propio y de agencia colectiva identitaria.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Albright, Ann Cooper. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Long Lane, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1997.
- Antón Sánchez, Jhon. *El proceso organizativo afroecuatoriano: 1979-2009*. Quito: FLACSO, 2011.
- , *Religiosidad Afroecuatoriana*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2014.
- Arboleda Quiñonez, Santiago. *"Pa' dónde vas Nazareno con esa pesada cruz" Meandros de los afrocolombianos migradesterrados*. Quito: Abya Yala , 2015.
- , *Le han florecido nuevas estrellas al cielo. Suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*. Cali: Poemia, 2016.
- , «Le han florecido nuevas estrellas al cielo: suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano.» Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.
- Augusto, Cristina Villalba, y Álvarez Lucena, Nacho (coords.) Lucena. *Cuerpos políticos y agencia. Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- Becker, Howard. *Manual de escritura para científicos sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- Birembaum Quintero, Michael, y Axel et al. Rojas. *Componente investigativo del Plan de la Marimba*. Santiago de Cali: Pontificia Universidad Javeriana de Cali, 2008.
- , «De ritos a ritmos: las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodiversidad.» En *Estudios Afrocolombianos hoy: aportes a un campo*

- transdisciplinario*, de Eduardo Restrepo y (ed.), 159-188. Popayán : Universidad del Cauca, 2013.
- , «De ritos a ritmos: las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodiversidad.» En *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*, de Eduardo (ed.) Restrepo, 159-188. Popayán: Universidad del cauca, 2013.
- , «La música pacífica al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico Negro Colombiano.» *TRANS. Revista transcultural de música* (Sociedad de Etnomusicología), 2006.
- , *The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific*. New York: New York University, 2009.
- Bolaños, Luzmila, entrevista de Diana Rentería. *El efecto social de la danza en el contexto de los procesos organizativos afroecuatorianos* (6 de Agosto de 2016).
- Cabrera, Lydia. *Yemayá y Ochún. Kariocha, ivalorichas y olorichas*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1996.
- Cajigas Rotundo, Juan Camilo. «Implosiones: Corporalidades fronterizas como prácticas de libertad o cómo diluir un régimen de verdad y producir otro en el propio cuerpo, sin morir en el intento.» *Revista Tabula Rasa*, 2012: Bogotá.
- Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. «Implosiones: corporalidades fronterizas como prácticas de libertad o como diluir un régimen de verdad y producir otro en el cuerpo sin morir en el intento.» s.f.
- Caneda Lowry, Santiago. «Pensar (desde) los cuerpos.» *Academia*. s.f. <http://www.academia.edu> (último acceso: 10 de Junio de 2016).
- Carozzi, María Julio, y y otros. *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2011.
- Castañeda, Luis Hernán. *Notas de lectura de Luis Hernán Castañeda*. 23 de 01 de 2010. <https://notasdelectura.wordpress.com/2010/01/23/angel-rama-selectividad-y-transculturacion/> (último acceso: 9 de 11 de 2015).

- Castillo Galluser, Sabrina. «El cuerpo presente en la danza.» *VIII Congreso Internacional de Filosofía*. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2009. 43-54.
- Castro, Edizon León. *(Re)presentación de lo negro desde lo negro. Prácticas de significación para la construcción de una memoria visual. Tesis de Maestría*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003.
- Chukwudi, Eze. «El color de la razón: La idea de "raza" en la antropología de Kant.» *Art Labour Archives*. s.f.
<https://artlabourarchives.files.wordpress.com/2012/08/emmanuel-chukwudi-eze-el-color-de-la-razon.pdf> (último acceso: 5 de Junio de 2016).
- Citro, Silva. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.
- ; Aschieri, Patricia. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- Cruz, Victoria Santa. *El importante rol que cumple el obstáculo* (2009).
- Csordas, Thomas J. «Modos somáticos de atención.» En *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, de Silvia Citro y y otros, 83-104. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.
- Daniel, Yvonne. «Embodied knowledge in African American Dance Performance.» En *African Roots/American Cultures. Africa in the creation of the Americas*, de Sheila S. Walker, 352-361. Maryland: ROWMAN & LITTLEFIELD PUBLISHERS, INC., 2001.
- de Tavares, Julio Cesar. *Dança de guerra. Arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- Delgado Acuña, Ángel, y Elena Acuña Gómez. «Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica.» *Gazeta de Antropología*, 2011: 1-12.
- Desmond, Jane C. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997.

- , "Embodying difference: Issues in Dance and Cultural Studies." *Cultural Critique*, 1993-1994: 33-63.
- Dussel, Enrique. 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. Plural Editores, 1992.
- Eagleton, Terry. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Escudero, María Carolina. «Consideraciones epistemológico-conceptuales para el estudio del cuerpo en la danza.» *Revista Latinoamericana de metodología de las Ciencias Sociales*, 2012: 108-131.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- Feld, Steven. «El sonido como sistema simbólico. El tambor Kaluli.» Toronto: D. Howes Editores, s.f.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976.
- Gamba, Claudia Angélica. «Entre la teoría y el método. Reflexiones a propósito de la investigación en danza.» En *Pensar con la danza*, de Carlos Eduardo Sanabria y Ana Carolina et al. Ávila. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2014.
- Grebe Vicuña, María Ester. «Etnoestética: Un replanteamiento antropológico del arte.» *Revista Aisthesis*, 1983: 19-27.
- Grosfoguel, Ramón. *Apuntes hacia una metodología fanoniana para la decolonización de las ciencias sociales*. s.f.
- Grosso, Jose Luis. «Semiopraxis en contextos interculturales poscoloniales. Cuerpos, fuerzas y sentidos en pugna.» *Espacio abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología* 17, nº 2 (Abril-Junio 2008): 231-245.

- Guerrero Arias, Patricio. *Usurpación simbólica, identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Quito: Abya-Yala, 2004.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envió Editores, 2010.
- Hanna, Tomas. *La ebelión de los cuerpos*. Barcelona: Plaza & Janés editores, 1972.
- Hernández Basante, Katty. *Sexualidades afroserranas. Identidades y relaciones de género*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005.
- INEC–, Instituto Nacional de Estadísticas del Ecuador. «Censo de la población afroecuatoriana.» 2010.
- Islas, Hilda (comp.). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. México, D.F.: Centro Nacional de las Artes, 2001.
- , *Tecnologías corporales, danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Jackson, Michael. «Conocimiento del cuerpo.» En *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, de Silvia (compiladora) Citro, 59-82. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.
- Kaeppler, Adrienne. «La danza y el concepto de estilo.» *Desacatos*, 2003: 93-104.
- Kasanda Lumembu, Albert. «Elocuencia y magia del cuerpo. Un enfoque negroafricano.» s.f.
- Ladzekpo, C.K. *Drum Rhythm Principles of Percussion Polyrhythm from Ghana, West Africa* (20012).
- Lambuley Alférez, Édgar Ricardo. «Corposonoridades, identidades y territorios. Aproximaciones desde los estudios culturales.» En *Estudios artísticos: trayectorias y contextos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.
- Le Bretón, David. *Cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.

- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid: Centro Coreográfico Gallego Mercat Des Flors. Universidad de Alcalá, 2009.
- Lima, José Lezama. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Londoño, Alberto. «El currulao.» *Revista de Educación Física y Deporte* (Universidad de Antioquia), n° 7 (enero-diciembre 1985): 78-90.
- Loo, Marcia. «El cuerpo hegemónico. Políticas de una danza peruana negra.» *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá: IASPM, 2000. 1-13.
- Mariaca, Iturri Guillermo, y y otros. *Literatura y fiesta*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 2010.
- Mauss, Marcel. *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos, 1979.
- Mignolo, Walter. «Calle 14.» *Revista de investigación en el campo del arte*. 25 de Mayo de 2013.
<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1224/1635>
 (último acceso: 10 de 12 de 2015).
- Minda Batallas, Pablo. *La marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2014.
- Mora, Ana Sabrina. «Movimiento, cuerpo y cultura. Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza.» *VI Jornadas de Sociología de la UNLP. "Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario"*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010. 1-21.
- Mosquera, Rosa, entrevista de Diana Lucía Rentería Cruz. *Entrevista a la directora de la Casa Cultural Ochún* (13 de Agosto de 2016).
- Mullo Sandoval, Juan. *Ritmos cimarrones: Cantos y danzas iberoamericanas*. Quito: IPANC-CAB, 2015.

- Navarrete, María Cristina. «Entre Kronos y Calendas. Aproximaciones al concepto de tiempo de grupos negros en la colonia (Cartagena de Indias).» *América Negra*, 1995: 85-96.
- Ochún, Casa. *Casa Ochún*. Agosto de 2015. <http://www.casaochun.org.ec> (último acceso: 4 de Agosto de 2016).
- Ortiz, Fernando. «Fundación Fernando Ortiz.» *Del fenómeno social de la «transculturación»*. 2015. http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Del_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf (último acceso: 9 de 11 de 2015).
- Palys Reyes, Ana María. *El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de la subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013-2014. Tesis de Maestría*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015.
- Quijano, Anibal. «Colonialidad del poder y clasificación social.» En *Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la*, de Anibal Quijano, 1-44. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Rentería, Valderrama. *Black politics of folklore. Expanding the sites and forms of politics in Colombia*. Massachusetts: University of Massachusetts, 2014.
- Retamar, Fernández. «Portalalba.» *Noticia*. Agosto-Septiembre de 1999. <http://www.portalalba.org/biblioteca/FERNANDEZ%20RETAMAR%20ROBERTO.%20Todo%20Caliban.pdf> (último acceso: 09 de 11 de 2015).
- Retamar, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.
- Rico Bovio, Arturo. *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998.
- Romero Rey, Sandro. s.f.

- Ruesgas Requena, Daniela Alejandra. *Arte, cultura y política en el Ecuador. La formación artística desde el enfoque intercultural*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009.
- Sanabria, Carlos Eduardo, Ana Carolina Bohorquez, y otros. *Pensar con la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Santa Cruz Gamarra, Victoria. *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: PETROPERÚ, 2004.
- Sevilla, Amparo. *Los templos del buen bailar*. México, D.F.: CONACULTA, 2003.
- Taylor, Diana, y Marcela A. (comps.) Fuentes. *Estudios Avanzados de Performance*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Truth, Soujourner, y y otras. *Feminismos negros. Una antología*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños, 2012.
- Valderrama Rentería, Carlos Alberto. *Black politics of Folklore. Expanding the sites and forms of politics in Colombia*. Master's Thesis, Amherst: University of Massachusetts, 2013.
- . *Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano*. Massachusetts: Universidad de Massachusetts, 2013.
- Valdez, Kimberly, entrevista de Diana Rentería. *Entrevistas a las integrantes del Grupo Ochún* (20 de Agosto de 2016).
- Valencia, Linver, entrevista de Diana Rentería. *Entrevista al maestro Linver Valencia* (9 de 07 de 2016).
- Valencia, María, entrevista de Diana Lucía Rentería Cruz. *Talleres de Performatividad del saber. Casa Ochún* (6 de Agosto de 2016).
- Vanín Romero, Vanín (coord.). *Plan Especial de Salvaguardia (PES) de las músicas de marimba y los cantos tradicionales del Pacífico Sur de Colombia*. Informe de Investigación, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Vich, Víctor. *El estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. Lima: IEP. Instituto de Estudios Peruanos, 2005.

Viveros Vigoya, Mara. «Dionisios negros: Estereotipos sexuales y orden racial en Colombia.» *XXI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*. Chicago: LASA, 1998. 1-18.

Wacquant, Loïc. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2000.

Wamsley, Emily. «Bailando como negro. Ritmo, raza y nación en Esmeraldas.» *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, 2005: 179-195.

Fuentes primarias

Documentales

Ochún, Casa. *Casa Ochún*. Agosto de 2015. <http://www.casaochun.org.ec> (último acceso: 4 de Agosto de 2016).

Entrevistas

Bolaños, Luzmila, entrevista de Diana Rentería. *El efecto social de la danza en el contexto de los procesos organizativos afroecuatorianos* (6 de Agosto de 2016).

Mosquera, Rosa, entrevista de Diana Lucía Rentería Cruz. *Entrevista a la directora de la Casa Cultural Ochún* (13 de Agosto de 2016).

Valdez, Kimberly, entrevista de Diana Rentería. *Entrevistas a las integrantes del Grupo Ochún* (20 de Agosto de 2016).

Valencia, Linver, entrevista de Diana Rentería. *Entrevista al maestro Linver Valencia* (9 de 07 de 2016).

Valencia, María, entrevista de Diana Lucía Rentería Cruz. *Talleres de Performatividad del saber. Casa Ochún* (6 de Agosto de 2016).